STORIA DELL'ARTE
III LICEO

WIKIPEDIA
L'enciclopedia libera

CC BY SA

NOTE GENERALI SUL PROGETTO “LIBRI DI TESTO”

Questo è un progetto che avevo in mente di attuare da tempo: provare ad usare il materiale presente su Wikipedia e progetti correlati per creare dei libri di testo liberi per le scuole; tuttavia, a seguito di una discussione che ho intrapreso con altri utenti nel bar di Wikipedia è emerso che a quanto ho capito non esiste più un vero e proprio "programma ministeriale" per le scuole superiori. Ho capito inoltre che oggigiorno ogni scuola va abbastanza per conto suo nella definizione dei programmi di corso, motivo per cui è praticamente impossibile creare dei testi "standard" validi ovunque (e ci sarebbe da chiedersi perchè questa grande "libertà" è spesso correlata ai testi iperspecifici per ogni classe che i docenti adottano per i loro corsi... testi di cui spesso sono anche autori! :D). A questo problema si aggiunge il già citato iperspecialismo di volte voci che in molti casi può dare problemi ed il fatto che i testi sono spesso strutturati da un punto di vista più "didattico".
Ad ogni modo ho deciso comunque di proseguire il progetto per una serie di ragioni che illustro qui sotto, creando solo i testi del Liceo Classico da utilizzare come esempio pratico:

•fornire dei testi utilizzabili in quei contesti ove i testi "ufficiali" siano troppo costosi (es. terzo mondo)
•dimostrare la fattibilità del progetto a grandi linee
•fornire una critica all'attuale sistema di creazione dei programmi di corso e dei libri di testo scolastici. Davvero la "libertà editoriale" come è propagandata oggi tutela gli studenti e le famiglie? (Non dico che bisogna tornare al "testo unico" del ventennio, ma sarebbe interessante quantomeno studiare i conflitti di interesse nella creazione e nell'utilizzo dei testi)
•mostrare come la "massa" possa autogestire la creazione dei testi scolastici indipendentemente dagli editori e fornendo testi di qualità e gratuiti, oltre che più aderenti ad un punto di vista neutrale.
Per vari testi liberi relativi alla Letteratura Italiana, antica e straniera per tutti gli anni del corso si rimanda al progetto WikiSource o ad archive.org.

Galati Antonello

WIKIPEDIA

Architettura rinascimentale

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**architettura rinascimentale** è quella fase dell'architettura italiana che si sviluppò dal 1420 alla metà del XVI secolo, con il ritorno alla vita dell'antichità classica.[1]

Caratteristiche principali dell'architettura rinascimentale sono infatti la sensibilità verso il passato antico, la ripresa degli ordini classici, l'articolazione chiara nelle piante e negli alzati, nonché le proporzioni tra le singole parti degli edifici.[1]

Lo stile del cosiddetto "primo rinascimento" ebbe origine a Firenze, favorito dall'affermazione della borghesia e della cultura umanistica, fiorendo poi in altre corti come quelle di Mantova e di Urbino.[1][2] La successiva fase cinquecentesca, detta "Rinascimento classico",[2] ebbe in Roma il nuovo centro della vita artistica, coesistendo nello stesso secolo con il Manierismo, che è generalmente considerato dalla storiografia come la terza fase del Rinascimento.[3]

Nei secoli seguenti le idee architettoniche elaborate in Italia si propagarono anche nel resto d'Europa, ma le opere che ne scaturirono ebbero poco in comune con le caratteristiche dell'architettura italiana, consistenti nella ripresa di particolari romani e nel senso di equilibrio e stabilità.[1]

Indice

- **Contesto**
- **Caratteristiche**
  - Il palazzo
  - La villa
  - La biblioteca
  - Il teatro
  - La chiesa
    - La pianta centrale
    - La pianta longitudinale
    - La facciata
  - La città
    - Urbanistica
    - La piazza
- **Trattati e teorie**
- **Il primo Rinascimento**
  - Filippo Brunelleschi
  - Leon Battista Alberti
  - La diffusione del Rinascimento a Urbino, Ferrara, Napoli, Venezia, Milano
    - Urbino

San Lorenzo, Firenze

Ferrara
Napoli
Venezia
Milano

Il Rinascimento classico
Bramante a Roma
Raffaello

Manierismo e tardo Rinascimento
Giulio Romano
Baldassarre Peruzzi
Michelangelo
Vignola
Sanmicheli e Sansovino
Andrea Palladio
I manieristi fiorentini

La diffusione del Rinascimento in Europa

Elenco cronologico dei principali architetti del Rinascimento

Altre immagini

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Contesto

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento****.*

> «Lo stile gotico fu creato per Suger, abate di St-Denis, consigliere di due re di Francia: il Rinascimento per i mercanti di Firenze, banchieri dei re d'Europa»
>
> (Nikolaus Pevsner[4])

All'inizio del XV secolo l'Italia era suddivisa in cinque stati maggiori (Regno di Napoli, Stato Pontificio, Repubblica Toscana, Repubblica di Venezia, Ducato di Milano), contornati da numerosi ducati e repubbliche minori (come il Ducato di Urbino, il Ducato di Mantova e la Repubblica di Siena).

Firenze, facciata della basilica di San Miniato al Monte, esempio di architettura proto-rinascimentale

Firenze, nel Quattrocento, consolidò il proprio potere economico mediante un dinamismo basato su una innovativa organizzazione produttiva di tipo industriale, mercantile e bancaria. Con la definitiva affermazione della borghesia cittadina si passò da un tipo di azienda a conduzione familiare a una costituita da numerosi dipendenti, commessi, corrispondenti esteri e viaggiatori.[5] La famiglia Medici, in particolare, era titolare di una ditta con agenti in

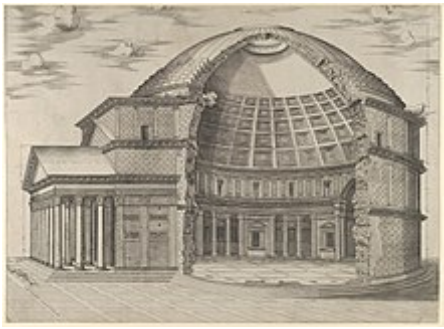
diversi poli mercantili d'Europa e aveva legato il proprio nome alle più prestigiose cariche pubbliche della città: fu attraverso il controllo delle elezioni, del sistema tributario e la creazione di nuove magistrature assegnate a uomini di stretta fiducia, che nei primi decenni del Quattrocento Cosimo il Vecchio pose le solide basi del potere della famiglia dei Medici, divenendo *de facto* signore di Firenze.[4]

Il secondo campo utile alla contestualizzazione dell'architettura del Quattrocento è quello degli studi letterari, linguistici, filologici e di traduzione dei testi classici iniziati nel XIV secolo con Francesco Petrarca e proseguiti con una serie di autori di estrazione fiorentina. Gli umanisti, a differenza dei monaci medievali, tentarono una lettura critica delle opere latine, ricercando non solo quello che interessava i teologi, ma anche altri aspetti della vita dell'uomo, come la storia, la politica e l'arte.[5]

L'altro aspetto che può spiegare la predisposizione della Toscana allo sviluppo dell'architettura rinascimentale è il carattere geografico e nazionale di questa regione, che aveva avuto la sua espressione iniziale nell'arte etrusca e che era ancora chiaramente riconoscibile in epoca medievale: dall'eleganza della facciata di San Miniato al Monte, alle grandiose e serene composizioni di Santa Croce, Santa Maria Novella e Santa Maria del Fiore.[4] Quando inoltre già nel 1334 le autorità avevano deciso di nominare un pittore, Giotto, quale nuovo capomastro della cattedrale fiorentina, si gettarono le premesse per un nuovo periodo nella storia professionale dell'architettura, che troverà il suo apice nel periodo rinascimentale: da allora i grandi artisti furono onorati e ammessi a posti che non rientravano nelle loro specialità solo per il rispetto dovuto al loro genio.[6]

In altre parole, all'inizio del Quattrocento a Firenze si verificarono una serie di eccezionali fattori autonomi, ma concomitanti, per la nascita di una nuova architettura. Del resto, una ricca repubblica mercantile come quella fiorentina doveva necessariamente essere rivolta a ideali umani e non trascendentali, alla chiarezza e non all'oscurità, all'attività e non alla meditazione; per questo lo spirito dell'antica Roma, chiaro e realista, non poté essere riscoperto che a Firenze.[6]

Verso la fine del Quattrocento il vecchio mondo fiorentino cominciò tuttavia a esaurirsi; ben presto, l'avanguardia della prima generazione lasciò il posto a un'accademia aristocratica, tanto che dal 1470 in poi, con la sola eccezione di Leon Battista Alberti, le ricerche più avanzate nel campo dell'architettura furono portate avanti, paradossalmente, da due pittori: Piero della Francesca e Andrea Mantegna.[7]



Roma, il Pantheon in una incisione di Antonio Lafreri

Fu così che nel XVI secolo il baricentro artistico del Rinascimento si spostò da Firenze a Roma. Il contesto romano era distante da quello borghese, mercantile e industriale fiorentino; mancava anche di quella continuità che aveva caratterizzato, invece, il passaggio di Firenze dal Medioevo al Rinascimento. Al ritorno dei papi dopo la Cattività avignonese, la città si presentava ridotta a un piccolo centro urbano, dal quale emergevano i cumuli di rovine delle vestigia imperiali. Il rinnovamento di Roma in funzione del prestigio della Chiesa cattolica, avviato da papa Martino V e confermato dai suoi successori, passava attraverso una serie di punti fondamentali: riportare la città agli antichi splendori, avviare opere di restauro e potenziare le fortificazioni. Il punto di svolta si ebbe sotto papa Giulio II, eletto nel 1503, il quale aggiornò il programma sopra enunciato avvalendosi del capitalismo bancario e degli apporti della cultura umanistica.[8]

Questa felice stagione fu interrotta dal sacco di Roma del 1527, che lasciò la città in rovina e compromise le basi della civiltà risorgimentale, almeno fino all'arrivo di Michelangelo Buonarroti nel 1534, il quale, dopo quella data, realizzò alcune delle sue opere più importanti; il tutto, però, nel rinnovato clima della controriforma.[9]

Caratteristiche

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte del Rinascimento***.

Il termine "Rinascimento" fu utilizzato già dai trattatisti dell'epoca per evidenziare la riscoperta dell'architettura romana, di cui nel Quattrocento sopravvivevano integre diverse vestigia.[1] Principali indici di questo atteggiamento furono la ritrovata sensibilità verso le forme del passato, non solo dell'architettura romana, ma anche di quella paleocristiana e del romanico fiorentino, la ripresa degli ordini classici, l'uso di forme geometriche elementari per la definizione delle piante, la ricerca di articolazioni ortogonali e simmetriche, nonché l'impiego della proporzione armonica nelle singole parti dell'edificio.[1] In particolare, caratteristica comune tra l'architettura rinascimentale e quella romana è l'effetto prodotto dall'adattamento di semplici masse basato sui sistemi modulari della proporzione, il cui modulo è fissato dal semidiametro delle colonne.[10]

Del resto, lo storico dell'arte Bruno Zevi ha definito il Rinascimento come "una riflessione matematica svolta sulla metrica romanica e gotica", evidenziando la ricerca, da parte degli architetti dei secoli XV e XVI, di una metrica spaziale basata su rapporti matematici elementari.[11] In altre parole, la grande conquista del Rinascimento, rispetto al passato, è stata quella di aver creato negli spazi interni quello che i greci antichi avevano realizzato per l'esterno dei loro templi, dando vita ad ambienti regolati da leggi immediatamente percepibili e facilmente *misurabili* dall'osservatore.[11] In questo ebbe certamente un peso determinante anche lo studio della prospettiva da parte di Filippo Brunelleschi; il Brunelleschi introdusse una visione d'interno totalizzante, elevando la prospettiva a struttura spaziale globale.[12] Da Brunelleschi in poi, "lo spazio vero dell'architettura, quello nel quale si penetra e si vive, è pensato intenzionalmente in vista di un risultato prospettico".[13]

Il palazzo

Palazzo Medici, Firenze

L'ascesa della borghesia fiorentina favorì importanti cambiamenti nel tessuto urbano della città: alle numerose case-torri che emergevano nel tessuto urbano si sostituirono i palazzi dei mercanti, cui era affidato il compito di conciliare le esigenze di vita degli abitanti col rinnovamento del volto urbano delle città, avvicinandosi, al contempo, ai prototipi dell'antichità. Tuttavia, a differenza di alcuni templi, nel XV secolo nessun antico palazzo era sopravvissuto integro, tanto che alla conoscenza delle planimetrie si contrapponeva la mancanza di modelli relativi all'articolazione delle facciate. Neanche Vitruvio e gli altri autori del periodo romano avevano fornito indicazioni precise, concentrando le loro attenzioni soprattutto sulla disposizione in pianta e non sull'alzato.[14]

Partendo da queste considerazioni, il cortile al centro dell'edificio, derivante da modelli planimetrici del passato, divenne l'elemento cardine delle nuove composizioni. L'accentuazione dell'estensione orizzontale degli edifici consentì comunque una migliore distribuzione degli ambienti rispetto ai tradizionali schemi

medievali: il piano terra, chiuso come una fortificazione, serviva al movimento dei commercianti, dei visitatori e dei clienti; il primo piano, detto piano nobile, era destinato agli ambienti di rappresentanza, mentre il secondo piano era riservato alla residenza vera e propria della famiglia.[15]

Il palazzo Medici, commissionato da Cosimo il Vecchio a Michelozzo prima della metà del XV secolo, può essere considerato l'archetipo del palazzo del primo Rinascimento: si tratta di un "dado di pietra",[16] con cortile su colonne e facciate esterne caratterizzate da una rustica graduazione di bugne, che riprendono elementi derivanti dai palazzi pubblici medievali.[5][17] All'interno però le diverse funzioni non sono ancora riconducibili a uno schema pienamente simmetrico e assiale, che resta ancora limitato alla zona dell'ingresso e della corte.[15]

Alla soluzione con facciata in bugnato di palazzo Medici si oppose quella con ordini di semipilastri, che trova ancora la sua prima realizzazione a Firenze, nel palazzo Rucellai di Leon Battista Alberti. In ogni caso, l'articolazione delle superfici mediante semipilastri, pur distaccandosi dalla tradizione medievale, non prese particolarmente piede in Toscana, ma aprì comunque la strada a futuri sviluppi.[15]

Nel pieno Rinascimento la simmetria assiale della pianta divenne un principio progettuale fondamentale. Pur derivando dal modello di palazzo Medici, Palazzo Strozzi, costruito a Firenze sul finire del XV secolo, presenta una simmetria assiale della pianta e scale a doppia rampa che preannunciano la tendenza agli impianti doppi del periodo barocco. La pianta del più tardo palazzo Valmarana, a Vicenza, innalzato nella seconda metà del secolo successivo da Andrea Palladio, è caratterizzato da una composizione assiale speculare, offrendo una suddivisione degli spazi equilibrata e proporzionata.[15]

Palazzo Farnese, Roma

Ancora nel pieno Rinascimento, Bramante e Raffaello proposero nuovi modelli di facciate per palazzi, con la combinazione di bugnato al piano terra e scansione della facciata con ordini in rilievo.[18]

Palazzo Farnese a Roma, progettato da Antonio da Sangallo il Giovane e Michelangelo, divenne il prototipo di un nuovo modello, molto duraturo, basato sul rifiuto sia del bugnato che degli ordini a favore di una facciata liscia percorsa da membrature orizzontali (marcapiano, marcadavanzali), con finestre a edicola sormontate da timpani triangolari e curvilinei alternati, che al piano terra diventano inginocchiate.[19]

La villa

Nelle residenze di campagna, la centralizzazione divenne comunque un principio fondamentale. Leon Battista Alberti, nel trattato *De re aedificatoria*, dedica un tomo alle "case signorili", che si rifanno al modello della villa di Plinio il Giovane: la disposizione degli ambienti principali, quali il vestibolo, il soggiorno e la zona destinata al pranzo si aprono su uno spazio centrale (atrium), la sala da pranzo invernale prevede una stufa, mentre quella estiva affaccia sul giardino.[20]

Villa medicea di Poggio a Caiano

Riconducibile a questa tipologia è la villa medicea di Poggio a Caiano (1470 circa). Innalzata su progetto di Giuliano da Sangallo verso la fine del Quattrocento, costituisce uno dei principali esempi del primo Rinascimento. L'edificio si sviluppa su due piani sopra un'ampia terrazza, con una loggia sormontata da un frontone classico, che anticipa la soluzioni palladiane del secolo successivo;[21] gli spazi

interni sono distribuiti a croce attorno alla sala centrale, a pianta rettangolare e chiusa da una volta a botte, con quattro appartamenti di tre o quattro stanze che si sviluppano tra gli angoli dell'edificio e gli spazi principali.[20]

A Roma si sviluppa un volume edilizio più articolato, con una sequenza di spazi paralleli e loggia centrale: è il caso della villa Farnesina edificata da Baldassarre Peruzzi all'inizio del XVI secolo, da cui deriveranno una serie di ville di campagna, come quella Imperiale di Pesaro, rinnovata da Gerolamo Genga nel secondo decennio del Cinquecento.[20]

La scena cinquecentesca è comunque dominata dalle ville che Andrea Palladio realizzò in Veneto; tra queste, un'intensa fortuna ebbe il progetto della cosiddetta *Rotonda*, che divenne fonte di ispirazione per diversi artisti appartenenti alla corrente del palladianesimo internazionale: la Rotonda presenta una pianta centrale, evidenziata da una cupola, con avancorpi su ogni lato caratterizzati da pronai con colonne d'ordine ionico.[20]

La biblioteca

Interno dell'Aula del Nuti della Biblioteca Malatestiana, Cesena

Il Rinascimento fu l'epoca determinante per la nascita delle biblioteche in senso moderno. La diffusione degli studi umanistici e l'invenzione della stampa favorirono la nascita di diverse biblioteche civiche e lo sviluppo di quelle ecclesiastiche: si ricordano quella Viscontea-Sforzesca conservata nel castello di Pavia, la Malatestiana di Cesena, la Estense a Ferrara (successivamente trasferita a Modena), la Laurenziana di Firenze, la Marciana di Venezia, nonché la Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma.

La soluzione a tre navate con volta, adottata per la Biblioteca Malatestiana di Cesena e per quella di San Marco a Firenze, divenne un modello per la successiva costruzione di rinomate biblioteche monastiche italiane: ad esempio quelle del convento di Santa Maria delle Grazie a Milano (1469),[22] di San Domenico a Perugia (1474)[23] e del monastero benedettino di San Giovanni a Parma (1523).[24] Il successo di questa forma continuò fino al momento in cui l'evoluzione dei canoni rinascimentali impose, nei primi decenni del Cinquecento, una soluzione in grado di privilegiare l'unità dello spazio e la diffusione uniforme dell'illuminazione, con conseguente rinuncia alla ripartizione in navate, come nel caso della Biblioteca Laurenziana costruita da Michelangelo.[25]

Il teatro

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Teatro rinascimentale****.*

Teatro all'Antica di Sabbioneta

L'Umanesimo, con la diffusione dei testi classici latini e la fondazione delle accademie, determinò, verso la fine del Quattrocento, la rinascita del teatro.[26] Inizialmente le rappresentazioni avvenivano in luoghi privati come giardini, cortili di conventi e saloni dei palazzi addobbati per le rappresentazioni; la scena era dunque temporanea ed era caratterizzata prevalentemente da tendaggi che venivano aperti e chiusi durante le entrate e le uscite degli attori.

Nel corso del secolo successivo cominciarono a costruirsi impianti stabili per contenere le scenografie, come nel caso della Loggia del Falconetto di Padova. Verso la fine del Cinquecento, nel Teatro Olimpico di Andrea Palladio, il modello dell'antica cavea si fuse con la scenografia rinascimentale, ma la sua influenza si limitò a pochi altri edifici, come il teatro all'Antica di Sabbioneta, di Vincenzo Scamozzi, o il più tardo Teatro Farnese di Parma.[26]

La chiesa

La pianta centrale

Giuliano da Sangallo, basilica di Santa Maria delle Carceri, Prato

Nel primo Rinascimento, la predilezione per le forme geometriche elementari e per l'armonia tra le parti portò alla concezione di chiese a pianta centrale, in cui si anteponeva l'ideale estetico e simbolico alla funzionalità. A partire dal 1420 Filippo Brunelleschi innalzò la cupola della cattedrale fiorentina, il più grande organismo a pianta centrale dall'epoca del Pantheon; allo stesso architetto sono riconducibili diversi edifici centralizzati, come la Sagrestia Vecchia, la cappella Pazzi e la Rotonda di Santa Maria degli Angeli.[27] Sulla scia del Brunelleschi si inseriscono numerose chiesa a croce greca, come la basilica di Santa Maria delle Carceri a Prato, di Giuliano da Sangallo (1486), nonché alcuni disegni di Leonardo da Vinci, che ebbero notevole influenza sul pensiero architettonico cinquecentesco e, in particolare, su quello di Bramante.[27]

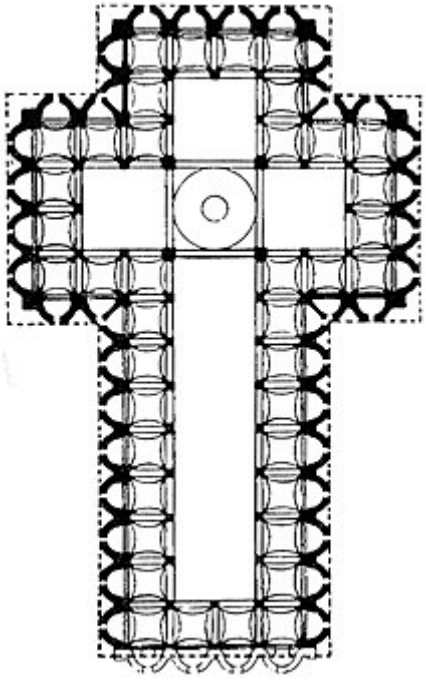
Lo stile di Bramante risentì anche dell'influenza esercitata dalle chiese paleocristiane, che ebbe modo di osservare durante il suo soggiorno milanese. Su tutte la basilica di San Lorenzo, un grandioso organismo a pianta centrale formato da un quadrato con quattro absidi. Inoltre, per la sua prima realizzazione nota, la chiesa di Santa Maria presso San Satiro, restaurò l'antico sacello di San Satiro, un edificio a pianta centrale dal tipico disegno paleocristiano (una croce greca in un quadrato iscritto in un cerchio).[28] Inoltre, chiamato dal Ascanio Sforza a intervenire nel cantiere del duomo di Pavia (di cui si conserva anche il modello ligneo risalente al 1497), impose la cupola e la pianta centrale alla cattedrale.[29]

Il successivo tempietto di San Pietro in Montorio, una delle prime costruzioni realizzate dal Bramante dopo il suo trasferimento Roma, esprime una nuova concezione nella tipologia di complessi a pianta centrale, mostrando una maggiore derivazione dai modelli dell'antichità (il tempio di Vesta a Roma e il tempio di Vesta a Tivoli). Nonostante le ridotte dimensioni, il tempietto può essere considerato l'embrione del disegno originario bramantesco per la basilica di San Pietro in Vaticano,[30] un imponente complesso a croce greca, dominato al centro da una colossale cupola emisferica. Da essa e dalla sua versione michelangiolesca discenderanno una serie di chiese centralizzate, come Santa Maria di Carignano a Genova di Galeazzo Alessi, il Gesù Nuovo di Napoli e la chiesa del Monastero dell'Escorial presso Madrid.[31]

La pianta longitudinale

Malgrado il successo degli schemi a pianta centrale, la pianta longitudinale, che rappresentava la forma tradizionale della chiesa comunitaria, non fu messa da parte. Le grandi chiese fiorentine innalzate da Filippo Brunelleschi tra il 1420 e il 1440 circa, San Lorenzo e Santo Spirito, rimandano ancora a uno schema a croce latina, su tre navate, in cui gli elementi della tradizione sono aggiornati al sistema modulare rinascimentale.[27]

La generazione successiva apportò delle modifiche significative. Per la basilica di Sant'Andrea, a Mantova, Leon Battista Alberti elaborò un'aula molto ampia, affiancata da cappelle laterali che, richiamandosi alle costruzioni romane di età imperiale, ebbe fortuna anche nei secoli successivi, a partire dalla chiesa del Gesù, a Roma.[27]



Pianta della basilica di Santo Spirito, Firenze

La facciata

Facciata di Santa Maria Novella, Firenze

Le facciate, con la riscoperta di motivi dell'antichità come pronai, frontoni e archi trionfali, furono concepite come prospetti scenografici.[27]

Tra i primi esempi di facciate rinascimentali sono da ricordare Santa Maria del Popolo a Roma e Santa Maria Novella a Firenze.[32] In particolare, il prospetto ideato da Leon Battista Alberti per Santa Maria Novella, nonostante l'inserimento di elementi gotici preesistenti nella parte inferiore e il proseguimento delle tarsie marmoree della tradizione toscana nel livello superiore, può essere considerato lo schema di maggior successo, che sarà applicato, nelle sue numerosi varianti, anche nei secoli successivi: esso presenta un ordine di semipilastri a due piani, uniti da cornici orizzontali, con l'elevata sezione centrale del fronte, posta a sostegno del frontone triangolare, raccordata alle navate laterali mediante l'inserimento di grandi volute.[27]

All'Alberti è legata anche la soluzione ad arco di trionfo, esemplificata dalla basilica mantovana di Sant'Andrea: ripetendo il ritmo dell'interno, caratterizzato dal susseguirsi di archi a tutto sesto, la facciata è costituita da un avancorpo che unisce il tema dell'arco trionfale a quello del tempio classico.[33]

Dieci anni dopo, nel disegno della facciata di Santa Maria presso San Satiro, Bramante propose uno schema basato sulla facciata a due timpani, con le ali del frontone inferiore poste in corrispondenza delle navate laterali. Tale soluzione troverà successivi sviluppi nel prospetto della chiesa di Santa Maria in Castello di Carpi del Peruzzi, ma soprattutto nelle facciate delle chiese veneziane erette dal Palladio nel tardorinascimento, in cui si completa la fusione del fronte di due templi classici: il primo, più alto, posto a chiusura della navata principale, mentre il secondo, più basso ed esteso sui fianchi, a schermare gli spazi laterali.[27][34]

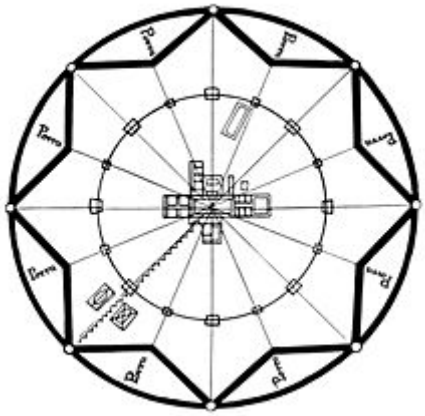
La città

Urbanistica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Urbanistica rinascimentale****.*

Nel Rinascimento l'urbanistica assunse un carattere scientifico-teorico, sforzandosi di unire tra loro le esigenze umane, quelle difensive, l'estetica, la simbologia ed il centralismo signorile.[35]

Alla base delle esperienze urbanistiche del XV secolo vi è la metodologia stabilita da Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*. Per Alberti la città costituiva un oggetto complesso, la cui costruzione non poteva essere assimilabile a quella dei singoli edifici, ma era influenzata dai vincoli e dalle proprietà dell'ambiente. Per questo la cerchia muraria poteva essere diversa secondo la varietà dei luoghi, mentre le strade principali, larghe e dritte nelle grandi città, potevano seguire un percorso incurvato nei piccoli centri. Diverso il discorso per gli spazi pubblici, che Alberti considerava come singole opere di architettura, dall'aspetto unitario, con piazze circondate da loggiati e portici. In sostanza, Alberti giunse a una mediazione tra la città medievale e quella rinascimentale, integrando cioè i nuovi organismi nei nuclei urbani preesistenti; un'influenza riscontrabile nei piccoli centri, come Pienza e Urbino, ma meno nelle grandi città, come Roma o Milano, dove le iniziative rinascimentali ruppero la coerenza dei vecchi nuclei, aprendo però la strada a importanti trasformazioni.[36]



Filarete, pianta di Sforzinda

Nello stesso tempo, la popolarità del trattato di Vitruvio ispirò la stesura di numerosi progetti di città ideali radiocentriche, con piante regolari delimitate da fortificazione alla moderna, ma solo pochissime vennero realizzate; fra queste vale la pena citare Palmanova, risalente però al tardo Cinquecento.[37] Tra i progetti rimasti su carta vi è quello di Sforzinda, una città a pianta stellare descritta dal Filarete nel suo trattato d'architettura. La figura di base è una stella con otto punte inscritta in un fossato circolare; dal centro dell'abitato si irradiano sedici vie, unite da un anello viario intermedio, mentre la piazza principale è ancora legata alla tradizione medievale, con il castello e la chiesa che si fronteggiano in uno spazio di forma rettangolare.[35] Nel 1480, Francesco di Giorgio Martini presentò un disegno per una città ideale posta simmetricamente attorno ad un canale rettilineo; il complesso è riconducibile ad un ottagono allungato, con due possenti bastioni destinati alla difesa dell'abitato. In ciascuna parte della città è situata una piazza rettangolare, chiusa su ogni lato e senza alcun affaccio diretto sul fiume.[35]

Una fusione tra la visione utopica rinascimentale ed uno schema più funzionale, adatto alle esigenze di una fiorente città mercantile, si registra ad Amsterdam solo all'inizio del Seicento, quando, attorno alla vecchia città, vennero realizzati una serie di canali poligonali, lungo i quali sorsero strette case a schiera e magazzini, protetti da una cinta fortificata lunga circa otto chilometri.[35]

La piazza

La qualità spaziale della piazza si basa sul rapporto tra le superfici orizzontali e i volumi che, con la loro struttura e disposizione, la delimitano. Il Rinascimento tende a regolarizzare la conformazione della piazza, privilegiando la costruzione di edifici proporzionati lungo il suo perimetro. Nelle città ideali la piazza assume la forma di un piano ideale geometrico, che negli affreschi o nelle rappresentazioni prospettiche appare in tutta la sua cristallina chiarezza.[38] Nella pratica, le piazze concepite nel primo Rinascimento si concretizzano a Pienza, dove le dimensioni ridotte non compromettono l'equilibrio d'insieme, e nella piazza Ducale di Vigevano, che rappresenta un intervento volto a uniformare le strutture preesistenti medievali dietro estesi porticati.[38]

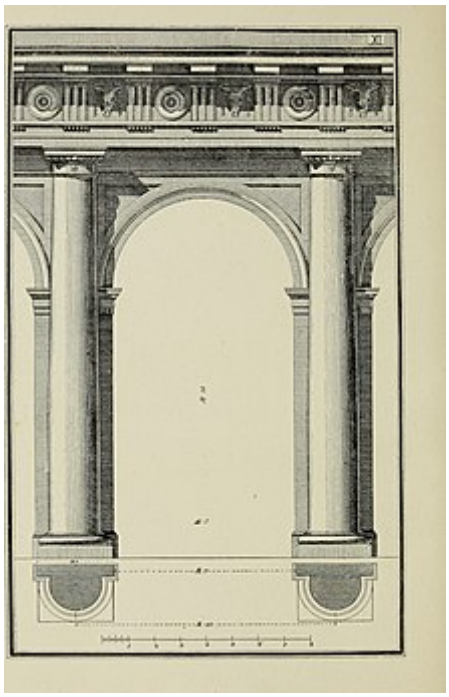
Piazza Ducale, Vigevano

Nel secolo successivo i modelli si fanno più complessi. Ad esempio, la piazza del Campidoglio a Roma, progettata da Michelangelo, esprime una concezione nuova dello spazio pubblico, in cui si contrappongono una complessa combinazione di movimenti: il moto rettilineo ascensionale della scala di accesso e quello circolare intorno alla statua equestre di Marco Aurelio, su cui fa da sfondo il palazzo Senatorio.[39]

Trattati e teorie

Nel Rinascimento, con la riscoperta dell'unico trattato di architettura pervenuto integro dall'antichità, il *De architectura* di Marco Vitruvio Pollione, si diffuse ampiamente l'attitudine a esprimere nella forma più completa le teorie e le conoscenze pratiche dell'arte edificatoria. Direttamente collegato al modello vitruviano è il *De re aedificatoria*, trattato che Leon Battista Alberti pubblicò in lingua latina alla metà del Quattrocento. L'opera riprendeva dal testo classico la suddivisione in dieci libri, nonché la maggior parte dei temi, affrontandoli tuttavia in un ordine più razionale; pur recependo integralmente la teoria degli ordini architettonici, Alberti sottopose le affermazioni di Vitruvio a un confronto con gli edifici dell'antichità ancora superstiti, analizzando i principi da cui determinati precetti avevano avuto origine.[40]

Dopo l'Alberti, Filarete compose un trattato manoscritto in venticinque volumi, in cui le concezioni architettoniche non vennero esposte in modo sistematico, ma in tono episodico e narrativo, partendo dalla descrizione della fondazione della città di Sforzinda, la prima città ideale compiutamente teorizzata del Rinascimento.[40] Altri spunti originali si trovano nel trattato di Francesco di Giorgio Martini, in cui hanno un grande rilievo le ricerche relative ai principi innovativi dell'arte fortificatoria, detta fortificazione alla moderna.[40]



Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, arco dorico

Nel 1537 Sebastiano Serlio diede alle stampe il primo de *I Sette libri dell'architettura*: l'opera riscosse un successo immediato, venne più volte ristampata in italiano e in francese, ed ebbe traduzioni, complete o parziali, anche in fiammingo, tedesco, spagnolo, olandese e inglese. Fu infatti il primo trattato di architettura a privilegiare l'aspetto pratico su quello teorico e il primo a codificare, in sequenza logica, i cinque ordini,[40][41] offrendo inoltre un vasto repertorio di motivi, tra cui l'apertura, formata da un arco centrale e da due aperture architravate laterali, nota col nome di serliana. La parte più importante era costituita dalle illustrazioni, mentre al testo era affidato il compito di spiegare i disegni, anziché l'inverso. Tuttavia, l'influenza che il tratto ebbe sull'architettura francese e inglese fu pessima, perché i capomastri si impadronirono degli elementi manieristi più appariscenti, per sovrapporli a strutture ancora legate all'architettura gotica.[42]

Nel suo *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), Jacopo Barozzi da Vignola ridusse ulteriormente le parti contenenti il testo, semplificò il metodo per determinare le proporzioni e fissò il modulo come strumento di misura assoluta, svincolandolo cioè da diversi sistemi di misurazione regionale. Il trattato ebbe un successo senza precedenti, tanto da essere pubblicato in oltre 250 edizioni e in 4 lingue diverse.[40]

Un grande successo riscossero anche *I quattro libri dell'architettura*, che Andrea Palladio pubblicò nel 1570. Più esaustivo rispetto al trattato del Vignola e più preciso rispetto a quello del Serlio, l'opera di Palladio si caratterizza per il rigore nell'utilizzo del metodo nelle proiezioni ortogonali e la rinuncia ai disegni con effetti pittorici e prospettici, così da facilitare la lettura delle proporzioni. Oltre agli ordini

architettonici e alle tematiche costruttive, ne *I quattro libri* contengono i disegni di edifici dell'antichità, nonché piante e alzati di fabbriche realizzate dallo stesso architetto. Inigo Jones lo studiò approfonditamente e attraverso di lui l'architettura palladiana trovò fortuna nell'Inghilterra secentesca.[40][43]

Il primo Rinascimento

Filippo Brunelleschi

Veduta della Cupola del Brunelleschi, Firenze

Il punto di svolta, che segna il passaggio dall'architettura gotica a quella rinascimentale, coincide con la realizzazione della cupola del Duomo di Firenze.[44] Eppure l'opera non può essere considerata veramente rinascimentale, poiché alla base della sua concezione sono presenti gran parte di quei principi costruttivi ereditati dal secolo precedente.[45] La cupola, a pianta ottagonale, avrebbe dovuto completare la cattedrale fiorentina, la cui ricostruzione era cominciata nel 1296 sotto Arnolfo di Cambio; tuttavia, l'impossibilità di disporre di robuste centine e travi di legno in grado di sostenerne l'enorme peso della volta durante la fase realizzativa, impedirono per lungo tempo la conclusione dell'opera. Filippo Brunelleschi, che aveva fatto pratica come orafo e aveva lavorato come scultore, cominciò ad interessarsi alla questione sin dal 1404, quando fu chiamato per la prima volta a riflettere sul cantiere della cattedrale, ma fu solo a partire dal 1417 che dedicò gran parte dei suoi studi alla risoluzione del problema.[46] L'analisi dell'architettura romana e la diretta conoscenza delle tecniche costruttive gotiche, permisero a Brunelleschi di portare a termine, tra il 1420 e il 1436, la più grande cupola in muratura mai costruita fino ad allora. Dal punto di vista strutturale, la struttura della cupola è costituita da una serie di costoloni verticali a sesto di quinto acuto, uniti trasversalmente da otto costole orizzontali; al fine di alleggerire il peso della muratura, l'intero organismo è formato da due calotte sovrapposte, che furono eseguite orizzontalmente, circolo dopo circolo, secondo una tecnica desunta dall'osservazione delle rovine romane.[44]

Nel 1446 iniziarono i lavori della lanterna, per la quale Brunelleschi aveva vinto un concorso dieci anni prima. L'opera, portata a termine dopo la morte dell'architetto, è in qualche modo ispirata a quella del vicino battistero di San Giovanni, ma ha un aspetto decisamente più classico: i costoloni della cupola sono infatti raccordati al corpo ottagonale della torretta mediante una sorta di archi rampanti sormontati da volute. A Brunelleschi si devono anche le cosiddette "tribune morte" piccole esedre costruite tra il 1439 e il 1445 alla base del tamburo, costruite per contrastare le spinte orizzontali della cupola.[47]

Spedale degli Innocenti, Firenze

La prima opera pienamente rinascimentale è comunque lo spedale degli Innocenti di Firenze, progettato dallo stesso Brunelleschi e cominciato nel 1419.[48] La facciata, che ricorda vagamente quella dello spedale di Sant'Antonio di Lastra a Signa, è composta da un leggero porticato al piano inferiore, con colonne corinzie che sostengono, mediante archi a tutto sesto, il piano superiore, dove si aprono finestre sormontate da timpani modanati. L'esigenza di garantire un'adeguata illuminazione degli ambienti posti al piano terreno si concretizzò nella riduzione delle strutture portanti del loggiato, secondo un modulo campata basato sul cubo e sull'impiego di volte a vela. Se i timpani del registro superiore mostrano una derivazione

dal repertorio romano (ma anche dal battistero di San Giovanni)[49], le proporzioni snelle delle colonne e degli archi sono assai distanti da quelle dell'antichità e, nel contempo, si differenziano nettamente dalle forme acute delle arcate gotiche; la loro origine è infatti da ricondursi ai modelli protorinascimentali di San Miniato al Monte, dello stesso battistero di San Giovanni e della chiesa dei Santi Apostoli, che, in pieno Medioevo, avevano già accolto alcuni caratteri riconducibili all'epoca romana.[50]

Lo schema adottato nel portico dello spedale degli Innocenti si ripete anche lungo le navate della basilica fiorentina di San Lorenzo, eseguita sotto la direzione di Brunelleschi. La pianta deriva dai modelli medioevali di Santa Croce e Santa Maria Novella: si tratta di una croce latina, con tre navate e cappelle laterali poco profonde, terminanti in un coro quadrato affiancato da altre cappelle disposte secondo l'uso gotico. Ancora una volta, i colonnati delle navate sostengono una teoria di volte a vela, che, essendo prive di costoloni sulle diagonali, esaltano la leggerezza della struttura portante e migliorano la visione prospettica dell'insieme.[51]

Cappella dei Pazzi, Firenze

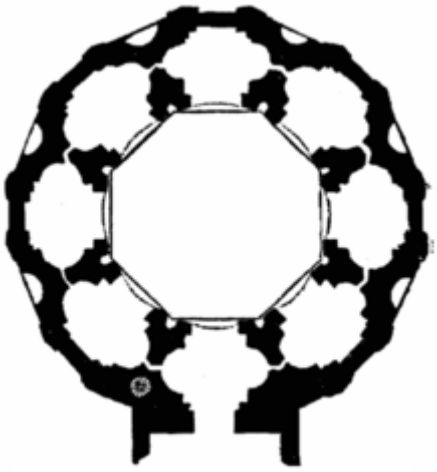
Direttamente collegata a San Lorenzo è la basilica di Santo Spirito, progettata dal Brunelleschi tra il 1428 ed il 1432. Qui l'impianto è ancora a croce latina, ma il classicismo, basato su un rigoroso rapporto tra le parti, si fa più avanzato: le cappelle laterali assumono una forma semicircolare e si estendono uniformemente fino a chiudere il coro della chiesa, cancellando così ogni traccia goticizzante. Nelle intenzioni del Brunelleschi la sinuosa conformazione interna avrebbe dovuto essere esibita anche all'esterno, ma dopo la morte dell'architetto fu celata all'interno di facciate piatte.[52]

Un legame altrettanto forte intercorre tra la Sagrestia Vecchia e la cappella Pazzi, due sistemi a pianta centrale che Brunelleschi ideò prima di dedicarsi a Santa Maria degli Angeli. La Sagrestia Vecchia, in San Lorenzo, è costituita da un invaso cubico, coperto da una cupola emisferica e affiancato da una sorta di coro che riprende le forme, in scala minore, dello spazio principale. Una conformazione simile si ritrova nella cappella Pazzi, presso Santa Croce, dove la figura di pianta non è più un quadrato, ma un rettangolo. Malgrado ciò, l'ambiente interno è ricondotto al quadrato mediante profonde arcate laterali sulle quali è impostata la cupola su pennacchi. In entrambi i casi, le decorazioni sono affidate ad elementi in pietra serena, posti cromaticamente a contrasto col candore delle superfici, in uno stile che rifiuta ogni contaminazione con pittura e scultura (ad eccezione dell'apporto della terracotta invetriata di Luca della Robbia), e in cui l'uso della linea prevale su quello del piano e del volume.[53]

La rotonda di Santa Maria degli Angeli, iniziata nel 1434 e lasciata incompiuta nel 1437, avrebbe dovuto essere il primo vero edificio a pianta centrale del Quattrocento. Derivata direttamente dal tempio di Minerva Medica, presenta una pianta ottagonale con cappelle radiali. L'idea è completamente nuova rispetto alla Sagrestia Vecchia e alla cappella Pazzi: mentre le due opere più antiche erano pensate in termini di superfici piane correlate una all'altra, senza alcun gioco plastico, Santa Maria degli Angeli fu concepita come una massa solida scavata all'interno.[54]

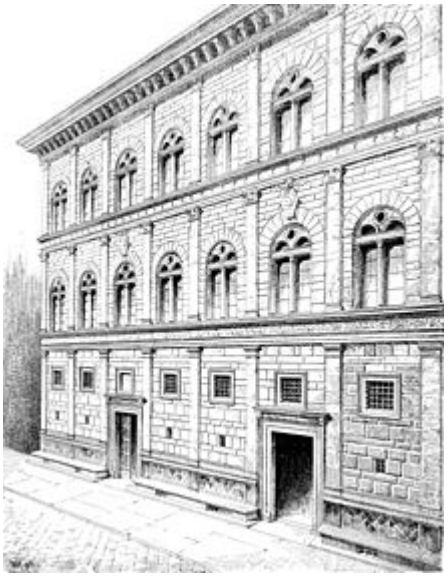
Tuttavia, gli imitatori di Brunelleschi non furono capaci di cogliere le novità dei suoi ultimi lavori e si limitarono a scegliere, come modello di riferimento, quelle del primo periodo, come lo spedale degli Innocenti.[55] Del resto, per il cortile del palazzo Medici, Michelozzo riprese il tema del portico degli Innocenti, ma con scarsa fantasia: il colonnato è a pianta quadrata, con gli angoli che si congiungono sopra

un'unica colonna, mentre le finestre dei piani superiori si aprono in corrispondenza del centro delle arcate. Il risultato è un assembramento delle finestre angolari, che accentuano, con la loro eccessiva vicinanza, l'impressione di debolezza degli angoli prodotta dall'uso di un'unica colonna.[56]



Rotonda di Santa Maria degli Angeli, Firenze

Leon Battista Alberti



Palazzo Rucellai, Firenze

L'Alberti, di quasi trent'anni più giovane di Filippo Brunelleschi, era nato a Genova da una famiglia fiorentina in esilio; umanista e profondo conoscitore del latino, si recò presto a Firenze, dove conobbe i più importanti artisti del primo Rinascimento, come lo stesso Brunelleschi, Donatello e Masaccio, così da poter scrivere un trattato sulla pittura. Studiò Vitruvio e le antiche rovine romane; queste conoscenze lo indussero a cominciare, verso il 1443, un proprio trattato d'architettura: il *De re aedificatoria*. Non sorprende allora che il prospetto di palazzo Rucellai scaturisca dall'osservazione degli edifici romani, con tre ordini di semipilastri addossati alla parete che ripropongono una successione assimilabile a quella del Colosseo, ma secondo un uso non classico: il piano terreno ha lesene tuscaniche, il primo piano presenta lesene di tipo corinzio anziché ionico, mentre quelle dell'ultimo piano sono ancora di tipo corinzio, più semplice e più corretto.[57]

Nello stesso periodo lavorò alla ricostruzione della chiesa di San Francesco, a Rimini, nota come Tempio Malatestiano. Ispirandosi agli archi di Costantino a Roma e di Augusto a Rimini, Alberti applicò in facciata il tema dell'arco trionfale.[58] Il progetto non fu eseguito interamente; la chiesa avrebbe dovuto essere coronata da una grande cupola, non realizzata, ed i lavori furono interrotti quando la parte superiore del prospetto era stata appena sbozzata. Rimase su carta anche la soluzione delle volute di raccordo tra le navate laterali e la navata centrale, nondimeno l'opera influenzò profondamente altri architetti del Rinascimento, come Mauro Codussi.[59]

A partire dal 1460 l'Alberti si occupò della costruzione di due chiese mantovane: San Sebastiano e Sant'Andrea. Nella prima introdusse una croce greca, desunta dalla tradizione paleocristiana e da alcune tombe romane; tuttavia l'edificio non fu portato a termine secondo il disegno albertiano e l'attuale facciata risulta profondamente alterata. Nel complesso, l'opera destò sconcerto tra i contemporanei, ma esercitò comunque una certa influenza: un quarto di secolo dopo Giuliano da Sangallo applicherà infatti la croce greca nella basilica di Santa Maria delle Carceri, a Prato, in cui riecheggiano anche evidenti citazioni del Brunelleschi, tranne che per la facciata, che, mancando di un precedente brunelleschiano, appare compressa per l'adozione di uno schema su due ordini poco proporzionato.[60]

Modello della basilica di Sant'Andrea, Mantova

Maggiore importanza assunse il cantiere di Sant'Andrea, il cui prospetto principale fu schermato con un arco trionfale sormontato da un frontone. Malgrado le modifiche messe in atto nei secoli successivi, che trasformarono la pianta rettangolare in una a croce latina, l'interno perde ogni riferimento all'architettura del Brunelleschi e a quella paleocristiana: lo spazio è definito da una massiccia volta a botte, la più ampia e pesante costruita dai tempi classici, la cui mole è sorretta da possenti arcate, che definiscono il perimetro delle cappelle laterali; una configurazione analoga a quella degli edifici termali e delle basiliche di epoca romana.[61]

Sempre dell'Alberti è il tempietto del Santo Sepolcro nella chiesa fiorentina di San Pancrazio, ultimato nel 1467 e realizzato su incarico della famiglia Rucellai; esso costituisce un'interpretazione classica del Santo Sepolcro di Gerusalemme. Sempre i Rucellai incaricarono l'architetto del completamento della facciata di Santa Maria Novella (ultimata nel 1470). Fortemente condizionato dalla preesistenza medievale, l'Alberti suddivise la facciata in parti elementari, con rapporti di 1:1, 1:2 e 1:4, coronando il prospetto con un frontone triangolare classico e raccordando le navate laterali a quella centrale mediante ampie volute.[62]

Duomo e palazzo Piccolomini, Pienza

L'influenza dell'Alberti nel campo dell'architettura civile è evidente negli edifici di Pienza, dove papa Pio II (al secolo Enea Silvio Piccolomini) avviò, sotto la direzione di Bernardo Rossellino, uno dei primi riassetti architettonici e urbanistici della storia del Rinascimento.[63] Al centro dell'abitato è situata una piazza di forma trapezoidale, dominata, sul lato maggiore, dalla cattedrale; il palazzo Piccolomini si erge alla sua destra, mentre sugli altri lati si trovano il Palazzo Vescovile e il Municipio. Se la cattedrale rimanda a influenze gotiche, una maggiore adesione ai temi albertini si ritrova nel palazzo Piccolomini, che segue il modello del citato palazzo Rucellai seppur con alcune differenze, soprattutto sul retro, dove su indicazione dello stesso pontefice fu costruito un loggiato su tre ordini, aperto sul giardino e sullo sconfinato paesaggio delle colline toscane. La corte interna è comunque conforme allo schema adottato da Michelozzo nel palazzo Medici, presentando quindi finestre troppo ravvicinate in prossimità degli angoli.[64]

Anche l'architettura quattrocentesca di Roma è strettamente legata all'opera di Alberti. Durante la stesura del suo trattato d'architettura, Alberti era impegnato nel programma di riorganizzazione urbanistica ed edilizia della città papale. Il programma di papa Niccolò V prevedeva il restauro dei monumenti ancora utili per soddisfare le esigenze della città papale: le mura aureliane, i ponti, alcuni acquedotti, la trasformazione del mausoleo dell'imperatore Adriano in castel Sant'Angelo, il restauro delle basiliche paleocristiane e la sistemazione delle aree adiacenti alla basilica di San Pietro. Niccolò V riuscì a portare avanti solo una piccola parte di questo ambizioso progetto. Il piano fu comunque ripreso dai suoi successori, a partire da papa Sisto IV, che vollero avviare la creazione di una serie di assi stradali rettilinei, tracciati non tanto per collegarsi a un disegno unitario, ma per consentire la costruzione di nuovi edifici monumentali: il tridente di ponte Sant'Angelo, via Giulia e via Lungara, fino al tridente di piazza del Popolo.[65]

Palazzo della Cancelleria, Roma

I due soli edifici di un qualche rilievo eretti nel Quattrocento furono palazzo Venezia e il palazzo della Cancelleria. Entrambi offrono chiari rimandi all'Alberti. In particolare, palazzo Venezia fu il primo importante edificio civile costruito a Roma dopo moltissimo tempo.[66] Sebbene il suo autore sia sconosciuto, la fabbrica assume particolare importanza per l'introduzione di finestre a croce e per la messa in opera, per la prima volta dalla fine dell'epoca romana, del calcestruzzo.[67] Il cortile del palazzo, seppur incompleto, è tipicamente albertiano per la sua derivazione da dei prototipi classici, come, ad esempio, il Colosseo e il teatro di Marcello: gli archi infatti non sono sorretti da singole colonne, ma da solidi

pilastri, a cui sono addossate semicolonne innalzate su alti basamenti; rispetto ai cortili derivati dai modelli fiorentini, questa soluzione offre il vantaggio di conferire agli angoli un aspetto più robusto.[66]

L'altro palazzo, realizzato per il cardinale Riario e in seguito occupato dalla Cancelleria Apostolica, fu probabilmente costruito tra il 1486 e il 1496, dopo la morte dell'Alberti, a cui l'ignoto autore si rifà per il ritmo delle lesene che scandiscono i registri superiori dell'immensa facciata. L'articolazione del prospetto, rispetto a quella di palazzo Rucellai, risulta più complessa per l'alternanza di campate strette, chiuse entro lesene binate, a campate più larghe con finestra, con il ricorso all'applicazione della proporzione aurea. Il cortile riprende il modello di Michelozzo, sostituendo però le colonne angolari con robusti pilastri.

La diffusione del Rinascimento a Urbino, Ferrara, Napoli, Venezia, Milano

Urbino

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento urbinate****.*

Cortile del Palazzo Ducale, Urbino

Se la linea fiorentina fu l'elemento portante dell'architettura italiana, Urbino rappresentò comunque un miracolo di elevata civiltà architettonica; un miracolo frutto dell'intuizione di Federico da Montefeltro, che prese il potere nel 1444, dopo la congiura che causò la morte del fratellastro. A Urbino i Montefeltro possedevano un palazzo alla sommità del colle e un castellare più a nord, sull'orlo di un precipizio. Intorno al 1455 Federico acquistò il terreno tra le due proprietà e diede inizio alla costruzione di un palazzo a tre piani, dalla semplice impostazione architettonica (il palazzetto della Jole). Alcuni anni dopo affidò a Luciano Laurana il progetto di ampliamento, con la realizzazione di un organismo complesso, proteso verso la città e, sul fronte opposto, dotato di una facciata eccezionale aperta verso la campagna, con una serie di logge sovrapposte affiancate da due torrette cilindriche.[68] In questo modo il Palazzo Ducale urbinate andò a integrarsi con il tessuto urbano medievale e con il territorio circostante come nessun altro palazzo italiano del Rinascimento.[69] Inoltre, nella residenza dei Montefeltro, Laurana fu il primo a rilevare il punto critico della struttura di un cortile ad arcate: rispetto alle soluzioni basate sullo schema di palazzo Medici, i quattro angoli del cortile urbinate poggiano su pilastri ad "L", affiancati da semicolonne dalle quali partono gli archi del porticato.[70]

Il Palazzo Ducale di Gubbio, fatto costruire sempre da Federico da Montefeltro, è una replica in piccolo di quello urbinate e possiede uno studiolo decorato a tarsie probabilmente progettato da Francesco di Giorgio Martini, architetto, trattatista, pittore e ingegnere militare che fu molto attivo nel territorio del ducato e in Toscana. La chiesa di San Bernardino a Urbino, a lui attribuita, è un organismo rustico concepito come un'aggregazione di diversi volumi. Le soluzioni dell'esterno pongono la chiesa urbinate in analogia con Santa Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona, che il Martini eseguì nel medesimo periodo; l'interno della chiesa urbinate supera però quello del Calcinaio, dove la navata, malgrado il ricorso a proporzioni antropomorfe, è scandita da un'inelegante partizione con due ordini di semipilastri e presenta grossolani speroni a sostegno della cupola.[71]

Ferrara

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento ferrarese****.*

Dopo Urbino, la seconda grande impresa urbanistica del primo Rinascimento si concretizza a Ferrara. Sotto il sovrano Borso d'Este, attorno alla metà del XV secolo fu ampliato il circondario della città, che così divenne più popolosa e ricca; in questo contesto, nel 1466 Biagio Rossetti cominciò la sua attività edilizia, divenendo il principale architetto di corte.

Palazzo dei Diamanti, Ferrara

Succeduto a Borso, nel 1492 Ercole I d'Este diede inizio a un nuovo significativo ampliamento, così esteso da raddoppiare la precedente superficie. Le motivazioni che portarono a questa grandiosa trasformazione erano di carattere militare, economico e rappresentativo: vi era infatti la necessità di realizzare una nuova cinta muraria per far fronte alle pressioni veneziane, ottenendo nel contempo nuove aree edificabili attirare mercanti esuli da altre città. Le fonti attribuiscono il progetto dell'addizione ancora a Biagio Rossetti, anche se mancano le conoscenze del ruolo effettivo dell'architetto nella stesura generale del piano. La fusione tra la vecchia e la nuova città avvenne attraverso una serie di assi quasi ortogonali tra loro, quasi mai interrotti dalla presenza di un edificio monumentale sullo sfondo. Questa predilezione della veduta di scorcio, che consente di paragonare tra loro molti edifici adiacenti, è esemplificata dal palazzo dei Diamanti, che il Rossetti collocò al punto d'incrocio tra due arterie principali; si tratta di un vero e proprio caposaldo angolare di incomparabile compattezza esterna, a cui si contrappone, all'interno, un'articolata e varia volumetria.[72][73] Il rivestimento esterno è affidato ad un caratteristico bugnato a forma di punte di diamante, già apparso nel Castello Sforzesco di Milano e comunque di impronta chiaramente gotica.[74]

Dopo la morte di Ercole I l'attività edilizia si spense gradualmente e, complice la crisi economica della metà del Cinquecento, l'incremento demografico previsto non si realizzò.[75]

Napoli

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento napoletano***.

Alfonso V d'Aragona conquistò Napoli nel 1442, promuovendo alcune iniziative volte a ingrandire e abbellire la città, ma la precoce fine del suo regno e la scarsa levatura del suo successore, Ferrante, ostacolarono il compimento del piano. Le uniche realizzazioni di rilievo avviate sotto Alfonso furono la ricostruzione del Castel Nuovo e l'apertura della strada dell'Incoronata per collegarlo alla città. Il castello è una possente fortificazione in stile catalano, ma presenta un arco trionfale marmoreo che rimanda alle logge sovrapposte del Palazzo Ducale di Urbino. Vi lavorarono artisti provenienti da tutta Italia: Francesco Laurana, Pietro di Martino da Milano, Domenico Gaggini, Isaia da Pisa, Paolo Romano e Andrea dell'Aquila.[76]

Arco trionfale del Castel Nuovo, Napoli

Il figlio di Ferrante, Alfonso, sposò Ippolita Maria Sforza, figlia di Francesco ed ebbe legami con Lorenzo il Magnifico. La volontà di realizzare un grandioso piano urbanistico per il rinnovamento della città e la vicinanza alle corti di Milano e Firenze favorì l'arrivo di una serie di artisti toscani e settentrionali, come Giuliano da Maiano, Giuliano da Sangallo, Fra' Giocondo, Francesco di Giorgio Martini e Guido Mazzoni.[77]

Tra questi, particolarmente attivo fu Giuliano da Maiano, che tra gli anni ottanta e anni novanta si dedicò alla progettazione delle nuove mura orientali della città, alle costruzione di alcune ville suburbane e all'acquedotto della Bolla. La sua Porta Capuana, che riprende il tema dell'arco trionfale, è stata definita la più bella porta del Rinascimento insieme alla porta di San Pietro a Perugia,[78] mentre la configurazione della scomparsa villa di Poggioreale, basata su un quadrato con una torre su ogni angolo, diverrà un paradigma per numerose ville, anche oltre i confini italiani.[79]

Il programma urbanistico di Alfonso II era molto ambizioso e paragonabile a quello dell'Addizione Erculea di Ferrara: una serie di assi stradali rettilinei concepiti come proseguimento della scacchiera antica che ancora caratterizzava la città. Tuttavia, la caduta del sovrano e l'ascesa al trono di Carlo VIII di Francia impedirono il concretizzarsi del progetto, che sarà parzialmente ripreso nel Cinquecento dai viceré spagnoli, sebbene con uno spirito completamente diverso.[80]

Venezia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento veneziano***.

Chiesa di San Michele in Isola, Venezia

Venezia restò a lungo distante dalle vicende della cultura rinascimentale, offrendo una vera e propria resistenza alla diffusione dei modelli fiorentini. Ancora nel Quattrocento erano in corso i lavori di completamento del Palazzo Ducale, con la facciata rivolta verso la piazzetta di San Marco che riprendeva lo stile tardo-gotico di quella prospiciente il molo. Le altre grandi costruzioni, sia pubbliche che private, rimasero per molto tempo ancorate alla tradizione locale, ammettendo solo l'inserimento di elementi decorativi rinascimentali, come nel caso della porta dell'Arsenale.[81]

Nei palazzi mercantili, la costruzione fu condizionata innanzitutto dalla scarsa superficie dei lotti a disposizione, che ebbe come conseguenza la formazione di edifici a blocco unico, solitamente privi di un cortile centrale aperto. Caratterizzati da facciate traforate, i palazzi subirono l'influenza del modello di Palazzo Ducale: si citano la Ca' d'Oro, risalente all'inizio del Quattrocento, la Ca' Foscari della metà del secolo e i più tardi palazzi attribuiti a Mauro Codussi negli anni ottanta del secolo (Corner Spinelli e Vendramin Calergi).[82]

Anche l'architettura ecclesiastica si conformò agli usi locali e fu condizionata dalle forme della basilica di San Marco, come nel caso della chiese quattrocentesche di Santa Maria dei Miracoli (con incrostazioni marmoree che rimandano anche alla cappella del Perdono nel Palazzo Ducale di Urbino), e San Zaccaria (con contaminazioni gotiche), ma l'influenza si protrasse anche nel secolo successivo: la chiesa di San Salvador (1507) mostra una pianta a croce latina composta da tre campate indipendenti coperte da quattro cupole minori, secondo uno schema riconducibile ancora ai modelli bizantini.[83]

Un'eccezione è costituita dalla chiesa di San Michele in Isola, costruita su disegno del Codussi (1468-1479). L'edificio, probabilmente perché costruito in aderenza a un cimitero, rinuncia a certa esuberanza decorativa e presenta invece una sobria facciata tripartita ispirata al Tempio Malatestiano di Leon Battista Alberti, con due ordini sovrapposti: quello superiore è sormontato da un frontone curvilineo, mentre i lati sono raccordati da due ali ricurve, dai fini ornamenti a rilievo a conchiglia.[84]

Milano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento lombardo***.

L'architettura lombarda, fino alla metà del XV secolo, era ancora influenzata dallo stile gotico, ma non aveva la stessa grazia di quella veneziana, malgrado la presenza di artisti quali Michelozzo, Filarete.[85] A Milano, la cappella Portinari e il palazzo del Banco Mediceo, generalmente attribuiti rispettivamente a Michelozzo e Filarete, risentono ancora dell'influenza medievale e, in particolare, della tipica esuberanza decorativa lombarda probabilmente apportata in fase esecutiva dalle maestranze locali. Appartiene a questo filone anche l'Ospedale Maggiore di Filarete, un vasto edificio dotato di cortili regolari, i cui prospetti in cotto (materiale che rispecchia il gusto regionale) racchiudono finestre bifore a sesto acuto.[85] Analoghe considerazioni possono essere formulate per alcune opere di Giovanni Antonio Amadeo, ovvero la cappella Colleoni di Bergamo e la facciata della certosa di Pavia, risalenti alla fine del Quattrocento.[74]

Ospedale Maggiore, Milano

L'arrivo di Bramante portò un graduale mutamento nell'architettura lombarda. Bramante, che negli anni della sua formazione era stato discepolo di Piero della Francesca e del Mantegna, giunse in Lombardia intorno al 1477, stringendo un legame di amicizia con Leonardo da Vinci, anch'egli ospite della corte sforzesca. A Milano si dedicò al coro di Santa Maria presso San Satiro (che lo mostra pienamente padrone del linguaggio prospettico quattrocentesco) e innalzò la tribuna di Santa Maria delle Grazie (1492). Quest'ultima ha una pianta centrale e ripropone, in diversa scala, i motivi della Sagrestia Vecchia di Filippo Brunelleschi; tuttavia, l'eccessivo sviluppo in altezza e l'esuberanza decorativa di gusto lombardo, presumibilmente imputabile alle maestranze che eseguirono i lavori dopo la partenza dell'architetto per Roma, contrastano con la razionalità dell'impianto brunelleschiano.[86] Nei progetti milanesi, come in quelli delle aree limitrofe (si pensi alla piazza Ducale di Vigevano, al progetto del duomo di Pavia o al portico di Santa Maria Nuova ad Abbiategrasso), Bramante lasciò comunque il segno della grandezza, influenzando l'architettura lombarda anche nel periodo successivo.[87]

Il Rinascimento classico

Bramante a Roma

Se il primo Rinascimento fu fondamentalmente toscano, il pieno Rinascimento divenne essenzialmente romano grazie all'opera di Bramante e Raffaello, che furono i massimi esponenti del Classicismo.[3]

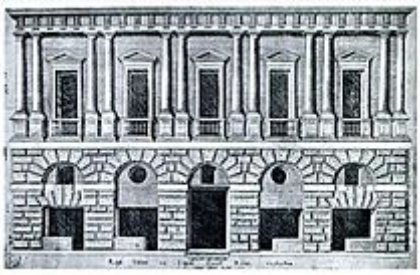
Bramante, il più anziano, giunse a Roma da Milano nel 1499, quando aveva oltre cinquant'anni. Lontano dai gusti della corte lombarda e influenzato dalle antiche vestigia della città, il suo stile assunse un carattere più austero, riscontrabile sin nelle prime opere: il chiostro di Santa Maria della Pace e soprattutto il tempietto di San Pietro in Montorio.[88]

Il chiostro, pur derivando dal suo progetto per il cortile di Sant'Ambrogio a Milano, è strutturato su due livelli: al piano terra presenta un ordine di paraste in stile ionico che sostiene una trabeazione con fregio continuo, con una concatenazione di archi a tutto sesto impostati su alette, che rimandano al teatro di Marcello. Al secondo livello, invece, vi sono pilastri trattati come paraste in stile pseudo-corinzio, con l'inserimento di colonne libere, dello stesso ordine, che raddoppiano il passo delle arcate sottostanti.[89]

Più significativo è il secondo intervento, il tempietto di San Pietro in Montorio, risalente al 1502. Si tratta del "primo monumento del pieno rinascimento in contrasto col protorinascimento, ed è un vero monumento, cioè una realizzazione più plastica che strettamente architettonica".[90] Esso fu costruito nel luogo in cui, secondo la tradizione, era stato crocifisso san Pietro; il piccolo edificio fu quindi concepito come una sorta di *martyrium* paleocristiano e progettato su modello dei templi peripteri a pianta centrale

Tempietto di San Pietro in Montorio, Roma

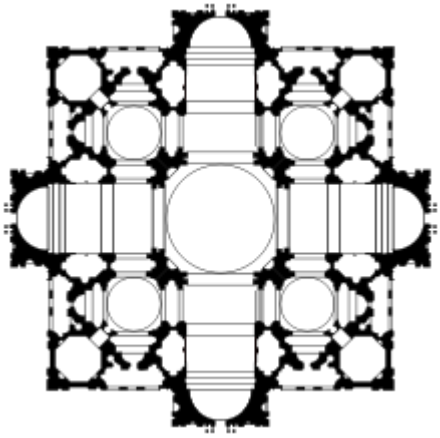
dell'antichità. Quel che costituisce il punto fondamentale di quest'opera non è tanto il suo classicismo, più avanzato rispetto a quello del Brunelleschi e dell'Alberti, ma il fatto che il tempietto avrebbe dovuto collocarsi al centro di uno spazio centralizzato, reso permeabile dalla presenza porticati, divenendone il fulcro.[91] Malgrado il cortile non sia stato completato secondo il progetto originario, è possibile riconoscere l'effetto geometrico ottenuto dalla combinazione di cerchi concentrici in pianta con cilindri concentrici in alzato. Il tempietto consiste in due cilindri (peristilio e cella), posti in rapporti proporzionali tra loro, con una cupola emisferica sia all'interno che all'esterno.[92]



Palazzo Caprini, Roma

Nell'architettura civile, un posto di rilievo spetta al suo palazzo Caprini (distrutto), noto anche come casa di Raffaello, risalente al 1508; esso può essere considerato uno dei paradigmi del palazzo cinquecentesco. L'opera riprende le caratteristiche dei modelli fiorentini, ovvero il bugnato di palazzo Medici e gli ordini architettonici di palazzo Rucellai, ponendoli rispettivamente al piano terra e al primo piano della facciata; le bugne sono disposte intorno alle aperture ad arco del registro inferiore, mentre l'ordine architettonico si traduce in una serie di colonne binate che sorreggono la trabeazione.[93]

Occorre poi ricordare le commissioni per i palazzi vaticani: il cortile di San Damaso, ideato da Bramante come una serie di arcate a giorno derivate da quelle del Colosseo, ma soprattutto la sistemazione del cortile del Belvedere, concepito come una successione di cortili scalati che avevano il compito di collegare il Palazzo Apostolico alla palazzina del Belvedere. Malgrado le alterazioni subite nel corso dei secoli (come la nicchia di Pirro Ligorio e i bracci dei Musei Vaticani), l'aspetto più importante del Belvedere è oggi costituito dal modo in cui Bramante risolse la grande estensione delle superfici murarie ricorrendo ai moduli simili a quelli adottati da Leon Battista Alberti nella navata della basilica di Sant'Andrea: arcate a tutto sesto intervallate da lesene binate.[94]



Progetto bramantesco per San Pietro, Roma

Tutti questi lavori furono comunque surclassati dalla sua opera più impegnativa: la basilica di San Pietro. Dopo i primi interventi di recupero dell'antica basilica paleocristiana avviati da Niccolò V intorno alla metà del Quattrocento, papa Giulio II si convinse dell'opportunità di ricostruire la più importante chiesa della cristianità occidentale. Bramante probabilmente non lasciò un unico progetto definitivo della basilica, ma è opinione comune che le sue idee originarie, presumibilmente influenzate dagli schizzi architettonici che si ritrovano nei manoscritti di Leonardo da Vinci, prevedessero un impianto a croce greca, sovrastato, al centro, da una grande cupola emisferica, con quattro cupole minori in corrispondenza delle cappelle laterali e da altrettanti campanili ai lati.[95] Tale configurazione si può desumere, almeno in parte, dall'immagine impressa su una medaglia del Caradosso coniata per commemorare la posa della prima pietra del tempio, il 18 aprile 1506, e soprattutto da un disegno ritenuto autografo, detto "piano

pergamena".[96] In ogni caso, l'unica certezza sulle ultime intenzioni di Giulio II e di Bramante, che morirono rispettivamente nel 1513 e nel 1514, è la realizzazione dei quattro pilastri uniti da altrettanti grandi arconi a tutto sesto destinati a sorreggere la cupola.[97]

Al modello centralizzato del San Pietro bramantesco sono riconducibili una serie di chiese a pianta centrale: Sant'Eligio degli Orefici a Roma, San Biagio a Montepulciano e Santa Maria della Consolazione a Todi.[98]

San Biagio, Montepulciano

La prima, alla quale è collegato spesso il nome di Raffaello, probabilmente fu cominciata dal Bramante nel 1509 con l'aiuto dello stesso Sanzio, data la somiglianza del soggetto con la *Scuola di Atene*. La chiesa fu terminata da Baldassarre Peruzzi e non è semplice stabilire a che punto si collochi rispetto allo sviluppo di San Pietro.[99]

Strettamente legata a San Pietro, oltre che alla basilica di Santa Maria delle Carceri a Prato, è la chiesa di San Biagio, progettata da Antonio da Sangallo il Vecchio e innalzata a partire dal 1518. Anche in questo caso la pianta è una croce greca, lievemente allungata presso l'abside, con due campanili ai lati della facciata, di cui solo uno portato a termine.[99]

Ancor più semplice è l'impostazione del tempio della Consolazione (1509): la pianta, ottenuta da quattro absidi aggregate a un quadrato, è assai simile a un disegno di Leonardo da Vinci. L'edificio fu realizzato sotto la direzione di Cola da Caprarola, un architetto quasi sconosciuto, tanto che si è più volte tentato di attribuire il progetto a Bramante. Tuttavia, il contratto relativo alla sua costruzione parlava di solo di tre absidi: la chiesa fu voltata verso la fine del Cinquecento e la cupola ai primi del Seicento. Non viene comunque meno il suo carattere di prelibatezza, con quell'accento indelebile e gradevole che si rifà al gusto quattrocentesco.[100]

Raffaello

Cappella Chigi, Roma

Raffaello Sanzio era nato a Urbino nel 1483 e aveva avuto una formazione artistica nella bottega del Perugino. Pittore, prima ancora che architetto, negli ultimi anni della sua breve vita si dedicò anche alla progettazione di alcuni palazzi, di una cappella e di una villa, sostituendo il Bramante nel cantiere della basilica di San Pietro in Vaticano.

La cappella Chigi in Santa Maria del Popolo è una variazione in piccolo del nucleo centrale di San Pietro e rimanda anche a Sant'Eligio degli Orefici, seppur con una ricchezza di gran lunga maggiore. All'esterno la cupola riporta a San Bernardino di Francesco di Giorgio Martini: un cilindro coperto da un cono, dalle linee pulite, in cui si inseriscono semplici finestre tagliate nel vivo.[101]

Se palazzo Vidoni Caffarelli, probabilmente progettato con Lorenzo Lotti, è quasi una copia di palazzo Caprini, completamente diversa è la soluzione adottata da Raffaello nel palazzo Branconio dell'Aquila. Scomparso nel corso del Seicento, ma comunque noto attraverso una serie di rappresentazioni grafiche, il palazzo costruito per Giovanni Battista Branconio dell'Aquila esibiva una facciata caratterizzata da un ricco repertorio ornamentale. Il pian terreno presentava archi su semicolonne tuscaniche, sovrastati da una trabeazione continua, mentre il piano nobile era caratterizzato dall'alternanza di nicchie e finestre, queste ultime incorniciate in una serie di edicole sormontate da timpani ricurvi e triangolari, oltre le quali correva

una fascia decorata con festoni da Giovanni da Udine, al cui interno era ricavato il mezzanino; l'edificio era poi completato da un piano attico con un cornicione e triglifi. Se alcuni hanno individuato in questa facciata un inizio di Manierismo,[102] per altri il palazzo Branconio dell'Aquila vede solo una ripresa del gusto romano aggiornato alle scoperte archeologiche relative alle grandi decorazioni a stucco della Domus Aurea e delle terme di Tito, che diventerà un motivo manierista solo nel più tardo palazzo Spada.[103]

Villa Madama, Roma

Altro contributo significativo è costituito da villa Madama, la grande residenza di campagna che Raffaello progettò per il futuro papa Clemente VII. Del grande complesso che avrebbe dovuto rivaleggiare con il cortile del Belvedere fu realizzato solo il nucleo centrale, costituito da una grande loggia, evidente citazione della basilica di Massenzio. Il disegno originario prevedeva un grande muro di cinta, desunto dalle costruzioni termali romane, all'interno del quale avrebbero dovuto inserirsi i vari ambienti della residenza, le terme, il teatro, il giardino, la peschiera ed i magazzini.[104]

Dopo la morte di Bramante, Raffaello ricevette l'arduo compito di proseguire la ricostruzione della basilica vaticana. Tuttavia, la sovrintendenza ai lavori di Raffaello ai lavori della basilica vaticana non durò molto, poiché egli morì ad appena 36 anni, nel 1520. Raffaello presentò una proposta che si discostava sensibilmente dal modello bramantesco a pianta centrale: da una pianta attribuita al Sanzio si distingue un corpo longitudinale anteposto ai piloni della cupola, articolato per mezzo di pilastri a doppie paraste e concluso, in facciata, da un profondo porticato; probabilmente, si deve a Raffaello l'idea dei deambulatori attorno alle absidi, che sarà poi confermata dal suo successore, Antonio da Sangallo il Giovane.[105]

Manierismo e tardo Rinascimento

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura manierista***.

Villa Farnesina, Roma

Solitamente il Manierismo è considerato dagli storici la terza fase del Rinascimento, preceduta dall'Umanesimo fiorentino e dal Classicismo romano; tuttavia, se le prime due fasi sono tra loro distinguibili, non può dirsi la stessa cosa tra il Classicismo e il Manierismo, che coesistettero sin dall'inizio del Cinquecento. Basti pensare che quando i massimi esponenti del Classicismo, Raffaello e Bramante, misero mano alla chiesa di Sant'Eligio degli Orefici, nel 1509, uno dei principali artefici del Manierismo, Baldassarre Peruzzi, costruì la villa Farnesina.[3]

Grottesche della Domus Aurea, Roma

La "maniera", che già nella letteratura artistica del Quattrocento indicava lo stile di ogni singolo artista, divenne nel Cinquecento un termine per designare il rapporto tra norma e deroga, vale a dire la continua ricerca di variazioni sul tema del classico. Il rifiuto dell'equilibrio e dell'armonia classica, mediante la contrapposizione tra norma e deroga, natura e artificio, segno e sottosegno, rappresentano infatti le principali caratteristiche del Manierismo.[106] Nel Manierismo le leggi elementari perdono ogni significato: il carico non ha peso, mentre sul sostegno non grava alcunché; la fuga prospettica non si conclude in un punto focale, come nel barocco, ma termina nel nulla; gli organismi verticali simulano un equilibrio che in realtà è "oscillante".[107] Dal punto di vista decorativo, lo snodo tra Classicismo e Manierismo, è rappresentato dal fenomeno delle grottesche, pitture incentrate su rappresentazioni fantastiche di epoca

romana, che furono riscoperte durante alcuni scavi archeologici nella Domus Aurea, divenendo fonte d'ispirazione per l'apparato ornamentale di numerosi edifici, influenzando persino l'architettura (palazzo Zuccari a Roma, parco dei Mostri a Bomarzo e altri).[108]

In ogni caso, il Manierismo non cancellò le caratteristiche e le valenze del Classicismo, che continuerà a sopravvivere nel panorama architettonico non solo del Cinquecento, ma anche dei secoli successivi, sia nell'ambito della scuola romana sia in quello della scuola veneta; del resto, lo stile di Jacopo Sansovino o di Andrea Palladio difficilmente potrebbe definirsi manierista nel senso in cui il termine può essere usato, invece, per definire quello di Giulio Romano o di Michelangelo Buonarroti, tra i principali esponenti di questa corrente.[3][109]

Giulio Romano

Palazzo Te, Mantova

Alla morte di Raffaello era chiaro che il suo stile stava per entrare in una nuova fase, caratterizzata da una maggiore ricchezza e liberà espressiva, evidenziata nel palazzo Branconio dell'Aquila e nella cappella Chigi. Il suo allievo Giulio Romano, il primo grande artista nato a Roma dopo molti secoli,[110] ebbe il compito di portare a termine gli affreschi vaticani e le pitture di villa Madama. Nel 1524, quando aveva intorno ai 25 anni, lasciò Roma per mettersi al servizio dei Gonzaga, signori di Mantova, dove si occupò della costruzione di palazzo Te. Il palazzo fu concepito come una villa suburbana: un edificio a pianta quadrata, vuoto al centro, dotato di un grande giardino verso est. Il ricorso all'uso di muraglie romane, l'impiego di serliane, le aperture sormontate da conci a ventaglio e persino l'impostazione planimetrica sono tutti elementi desunti dal codice classico, ma il carattere rustico delle facciate, la differenziazione dei prospetti e la notevole profondità dei porticati articolati su colonne aggregate in gruppi tetrastili, rientrano nella sfera delle deroghe e proiettano palazzo Te nell'ambito del Manierismo.[111]

Un'altra opera significativa dell'attiva mantovana dell'architetto è il palazzotto che costruì per sé poco prima della morte, avvenuta nel 1546. Qui il modello bramantesco di palazzo Caprini subisce una variazione: il bugnato si estende su entrambi i piani dell'edificio, mentre l'ordine architettonico del primo piano lascia il posto ad una serie di pilastri e archi entro i quali si aprono le finestre col timpano. Un altro timpano si inserisce sopra il portale di ingresso, estendendosi fino al piano superiore e rompendo la continuità della cornice marcapiano.[112]

Se nella cattedrale di Mantova Giulio Romano si mostra più severo e contenuto in senso classico, è in un'altra architettura civile, il cortile della Cavallerizza del Palazzo Ducale, che si realizza il culmine nella ricerca di deroghe rispetto al prototipo bramantesco, con la profonda alterazione di ogni riferimento classico, accentuata dalla presenza di semicolonne tortili che si stagliano su un paramento bugnato ad archi.[112]

Baldassarre Peruzzi

Baldassarre Peruzzi, nato nel 1481, si era formato a Siena come pittore e si era trasferito a Roma all'inizio del Cinquecento. Sebbene i suoi disegni siano conservati in diversi musei d'Italia, la sua figura resta alquanto misteriosa e viene solitamente ricordato come aiuto del Bramante.

Tra il 1509 e il 1511, sulla riva destra del Tevere, costruì la villa Farnesina per il banchiere Agostino Chigi. Nonostante si verifichi il prevalere della norma rispetto alla deroga, la villa può essere considerata un punto di partenza dell'architettura manierista. L'edificio presenta una pianta a "U", con due ali che racchiudono

una parte mediana in cui, al piano inferiore, si apre un portico costituito da cinque arcate a tutto sesto. L'articolazione della facciata, ornata con lesene e bugnato angolare, è ancora classica, ma il fregio riccamente decorato, che corre alla sommità dell'edificio, evidenzia già un mutamento dei gusti.[113]

Palazzo Massimo alle Colonne, Roma

Nel palazzo Massimo alle Colonne, costruito oltre vent'anni dopo, la deroga prevale sulla norma. La pianta, condizionata dall'esigenza di sfruttare al massimo l'esiguo spazio a disposizione, presenta un prospetto convesso; il bugnato si estende su tutta la facciata, mentre le colonne, rispetto al modello bramantesco, sono spostate al piano terra, dove definiscono un ombroso atrio.[114]

Michelangelo

Schizzo di Michelangelo per la facciata di San Lorenzo, Firenze

Il grande evento dell'architettura cinquecentesca è rappresentato da Michelangelo Buonarroti. Nato nel 1475, da ragazzo era stato apprendista da un pittore e, una volta entrato nel cerchio di Lorenzo de' Medici, aveva appreso la scultura dal Bertoldo. Il suo primo intervento nel campo dell'architettura risale al 1518-1520, con la costruzione delle finestre inginocchiate nella loggia di palazzo Medici, a Firenze, ma alcuni anni prima si era interessato anche della facciata per la basilica di San Lorenzo; il progetto di San Lorenzo, tradotto esclusivamente in un modello ligneo, enunciava già la visione dell'architettura pensata in termini plastici, con una facciata concepita come contenitore di un gran numero di sculture.[115]

Anche la successiva Sacrestia Nuova, costruita sul lato opposto di quella del Brunelleschi all'interno della basilica di San Lorenzo, è uno spazio pensato in chiave plastica; malgrado la ripresa dell'impianto planimetrico della Sagrestia Vecchia e il ricorso al tema della cupola a cassettoni del Pantheon, le pareti non presentano la sobria armonia del modello brunelleschiano, bensì finestre finte che scavano e modellano la superficie, in uno stile molto personale che segna la rottura con il classicismo vitruviano. La Sagrestia Nuova può essere annoverata tra le prime opere autenticamente manieriste.[116][117]

In questo contesto si inserisce il progetto per la Biblioteca Medicea Laurenziana, di cui Michelangelo si occupò personalmente tra il 1524 e il 1534. Dovendo tener conto delle preesistenze il complesso fu risolto con la realizzazione di due ambienti adiacenti: l'atrio, di superficie ridotta e caratterizzato da un alto soffitto, e la sala di lettura, posta su un piano più elevato. Le pareti dell'atrio sono configurate come facciate di palazzo rivolte verso l'interno, con nicchie cieche e colonne incassate che hanno lo scopo di rinforzare le strutture portanti; uno scalone che si espande verso il basso, eseguito da Bartolomeo Ammannati diversi anni dopo, conduce alla sala di lettura, costituita da un ambiente più luminoso, di dimensioni verticali più contenute, ma molto più esteso in lunghezza, così da ribaltare l'effetto spaziale.[118]

Nel 1534 Michelangelo si trasferì definitivamente a Roma, dove l'attendeva la sistemazione della piazza del Campidoglio. Michelangelo cominciò a preparare i disegni nel 1546 e i lavori procedettero con lentezza, tanto che furono ultimati, con alcune modifiche, da Giacomo Della Porta. Nella figura in pianta dovette però tener conto degli edifici preesistenti, che lo indussero a ideare un impianto di forma trapezoidale, con il lato maggiore corrispondente al Palazzo Senatorio, quello minore rivolto verso una scalinata che scende giù per la collina e i lati obliqui delimitati dal Palazzo Nuovo e da quello speculare dei Conservatori; al centro, la statua equestre di Marco Aurelio, da cui si dipana il disegno geometrico della pavimentazione a intreccio.

L'innovazione più importante di questi palazzi fu l'introduzione dell'ordine gigante nell'architettura civile, che ha il compito di esaltare la griglia prospettica contrapponendosi alle linee orizzontali degli architravi che attraversano le facciate.[119]

Piazza del Campidoglio, Roma, in un'incisione di Étienne Dupérac

Sempre nel 1546, alla morte di Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo subentrò in due cantieri significativi: quello di palazzo Farnese e quello della basilica di San Pietro in Vaticano. Antonio da Sangallo, nipote di Giuliano e di Antonio il Vecchio, era giunto a Roma all'inizio del secolo, facendo carriera all'interno della fabbrica di San Pietro e divenendo architetto del cardinal Farnese, poi eletto al soglio pontificio col nome di Paolo III. Il palazzo progettato dal Sangallo per la famiglia Farnese era il più grande e sontuoso tra i palazzi romani; il disegno originario rimandava, senza voli di fantasia, ai modelli fiorentini, ma senza il basamento a bozze e con finestre inquadrate all'interno di edicole; l'interno presumibilmente prevedeva un cortile su tre ordini sovrapposti di loggiati ad arco, derivanti dal Colosseo e dal teatro di Marcello. L'intervento di Michelangelo fu sostanziale, a partire dalla finestra centrale, che il Sangallo aveva pensato ad arco e che invece fu riportata a un architrave sormontato dallo stemma dei Farnese; l'ultimo piano fu rialzato e ricevette un grandioso cornicione, mentre nel cortile si possono attribuire a Michelangelo il riempimento degli archi del primo piano e la realizzazione dell'intero ultimo piano.[120]

Palazzo dei Conservatori, Roma

Progetto di Michelangelo per la basilica di San Pietro in Vaticano, in un'incisione di Dupérac

Anche nel cantiere della basilica vaticana Michelangelo effettuò modifiche radicali al progetto sangallesco. Sangallo aveva ereditato la soprintendenza dei lavori dopo la morte Raffaello, proponendo una mediazione tra lo schema longitudinale del suo predecessore e quello centralizzato bramantesco. Il suo progetto, tradotto in un colossale quanto dispendioso modello ligneo nel 1539, prevedeva la realizzazione di un avancorpo affiancato da due altissime torri campanarie che inquadravano la cupola a doppio tamburo. Michelangelo subentrò alla direzione dei lavori ormai anziano, ma non privo di energia. La storia del progetto michelangiolesco è documentata da una serie di documenti di cantiere, lettere, disegni dello stesso Buonarroti e di altri artisti, affreschi e testimonianze dei contemporanei, come Giorgio Vasari. Malgrado ciò, le informazioni ricavabili spesso sono in contraddizione tra loro. Il motivo principale risiede nel fatto che Michelangelo non redasse mai un progetto definitivo per la basilica vaticana, preferendo procedere per parti.[121] Tuttavia, dopo la sua morte, furono stampate diverse incisioni nel tentativo di restituire una visione complessiva del disegno michelangiolesco, tra cui quelle di Stefano Dupérac, che subito si imposero come le più diffuse e accettate.[122] Michelangelo, ritenendo il costosissimo modello del Sangallo poco luminoso, troppo artificioso e con richiami all'architettura gotica, rifiutò l'idea del suo predecessore; tornò pertanto alla pianta centrale del progetto originario, semplificandolo e conferendogli una direzione principale con l'inserimento di un pronao. Demolì quanto era stato costruito del deambulatorio previsto dal Sangallo all'estremità delle absidi, trattando le frastagliate superfici esterne con un ordine gigante di paraste corinzie, aventi lo scopo di fasciare la costruzione come una botte, in un continuo susseguirsi di tensioni e riposi.[123] Tutto era pensato in funzione della cupola, ma quando Michelangelo morì, nel 1564, la costruzione era arrivata soltanto alla sommità degli speroni del tamburo. Le vicende legate al cantiere della basilica troveranno soluzione solo nel XVII secolo, in epoca barocca, quando Carlo Maderno prolungherà il braccio orientale della basilica, compromettendo definitivamente la

concezione michelangiolesca.[124] Il San Pietro di Michelangelo esercitò comunque una certa influenza nella storia dell'architettura: basti citare la basilica genovese di Santa Maria di Carignano di Galeazzo Alessi, o la chiesa del monastero dell'Escorial, presso Madrid, entrambe caratterizzate da una croce inserita in un quadrato.[125]

Dopo Michelangelo il suo stile energico perse buon parte del favore di cui godeva: Giacomo Della Porta, che ebbe il compito di completare la cupola di San Pietro, mutò ben presto il suo stile, Tiberio Calcagni, che lo aveva assistito realizzando il modello ligneo per il progetto della basilica di San Giovanni Battista dei Fiorentini, morì nel 1565, mentre Giorgio Vasari non costruì niente di significativo a Roma. Colui che continuò l'opera di Michelangelo fu Giacomo Del Duca, suo assistente nel cantiere di Porta Pia, che realizzò la piccola chiesa di Santa Maria in Trivio e costruì la sproporzionata cupola di Santa Maria di Loreto.[126]

Vignola

Villa Farnese, Caprarola

L'architetto più sensibile a Roma nella seconda metà del Cinquecento fu Jacopo Barozzi da Vignola. Emiliano, formatosi come pittore, rafforzò la sua autorevolezza nel campo dell'architettura con la pubblicazione di un trattato che riscontrò un immediato successo. Iniziò la sua attività di architetto a Bologna, dove si segnala il palazzo Bocchi, in cui confluiscono i ricordi di palazzo Te e la grammatica di Antonio da Sangallo il Giovane. A Roma lavorò al cantiere di villa Giulia, ma la presenza del Vasari e dell'Ammannati limitarono l'opera dell'emiliano: caratteristica dell'edificio è il contrasto tra l'esterno, di forme regolari, e l'interno, aperto verso il giardino, con l'elegante emiciclo, la loggia e il ninfeo.[127]

La chiesa di Sant'Andrea sulla via Flaminia mostra anch'essa la rigida impronta sangallesca di Santa Maria di Loreto, ma sorprende per la cupola ovale; concetto che sarà ripetuto in Sant'Anna dei Palafrenieri e che avrà fortuna nell'epoca barocca.[127]

Progetto del Vignola per la facciata della chiesa del Gesù, Roma

In ogni caso, non vi è dubbio che le opere maggiori del Vignola siano la villa Farnese a Caprarola e la chiesa del Gesù a Roma. La villa in origine era un fortilizio pentagonale progettato da Antonio da Sangallo il Giovane, che alla sua morte aveva lasciato l'opera incompleta. Venuto meno lo scopo difensivo, nel 1559 Vignola riprese i lavori, modificando radicalmente il disegno originale; pur mantenendo l'impostazione planimetrica della fortificazione, trasformò i bastioni in terrazze ed elevò una compatta massa poligonale sopra il livello delle mura. Lo loggia del piano nobile, che si apre davanti a un ampio piazzale trapezoidale preceduto da una serie di scale a doppia rampa, fu trattata con un linguaggio derivante dalla villa Farnesina del Peruzzi. All'interno, sorprendono invece le splendide soluzioni del cortile circolare a doppio ordine di ambulacri e della scala rotonda, che come rotori si contrappongono imprevedibilmente al pentagono esterno.[127]

La chiesa del Gesù, costruita per l'ordine dei Gesuiti, deriva dalla basilica di Sant'Andrea a Mantova. Vignola riprese ed elaborò l'impostazione planimetrica dell'Alberti, concependo un'aula a croce latina, coperta da una volta a botte e

dotata di una cupola all'intersezione del transetto, su cui affacciano una serie di cappelle laterali; una sorta di anticipazione del prolungamento della navata di San Pietro, una soluzione frutto del clima controriformista, destinata ad essere esportata in tutto il mondo e a "esercitare un'influenza forse più ampia di qualunque altra chiesa costruita negli ultimi quattrocento anni".[128][129] Il suo schema fu sostanzialmente replicato, ma con alcune modifiche, nella basilica di Sant'Andrea della Valle, un'opera iniziata sul finire del Cinquecento, che introduce ormai nell'epoca barocca. La facciata del Gesù fu costruita da Giacomo Della Porta, con una soluzione meno felice di quella proposta da Vignola e alquanto confusionaria, sovraccarica di colonne, pilastri e volute. L'interno, in origine austero, è oggi caratterizzato da una ricca decorazione, frutto di interventi attuati nei secoli successivi.[130]

Accanto a queste opere, occorre citare un intervento nel campo dell'urbanistica: il palazzo dei Banchi, che andava a delimitare, con un esteso ma non monotono porticato, il lato della piazza Maggiore parallelo alla basilica di San Petronio, a Bologna. Probabilmente il progetto risale agli anni sessanta del Cinquecento, al tempo in cui a Piacenza si stava occupando anche del palazzo Farnese, un grandioso edificio rimasto però incompleto.[131]

Nel periodo compreso tra la sua morte, avvenuta nel 1573, e l'avvento del Barocco, la scena romana fu dominata da Domenico Fontana e Giacomo Della Porta. Il primo fu valente ingegnere, zio di Carlo Maderno, noto per aver trasportato l'Obelisco Vaticano di fronte alla basilica di San Pietro e per la ricostruzione del palazzo del Laterano su modello del palazzo Farnese; la fama del secondo è legata alla villa Aldobrandini di Frascati e a una serie di progetti di stampo manierista che preannunciano le invenzioni del secolo successivo, come Sant'Atanasio dei Greci, con le due torri poste a delimitazione della facciata.[132]

Sanmicheli e Sansovino

Michele Sanmicheli e Jacopo Sansovino esercitarono grande influenza in Veneto e nell'Italia settentrionale.

Palazzo Pompei, Verona

Sanmicheli, veronese, era stato a Roma probabilmente come aiuto di Antonio da Sangallo il Giovane, poi si era trasferito a Orvieto e aveva lavorato nella cattedrale di Montefiascone, per fare ritorno nella città natia poco dopo il 1527 e maturare una lunga carriera come architetto militare della Repubblica di Venezia. In questo contesto costruì, ad esempio, le porte monumentali della città di Verona, tra cui si segnalano la Porta Nuova e la porta Palio, entrambe caratterizzate da un impenetrabile rivestimento a bugnato, con pesanti chiavi sopra le piccole aperture.[133]

I suoi contribuiti nel campo militare lasciarono un'impronta nel suo stile architettonico, come nel caso dei progetti per tre palazzi veronesi, in cui Sanmicheli sembra esprimere la forza dell'architettura dei bastioni e delle fortezze. Palazzo Pompei, ascrivibile agli anni trenta, è una chiara citazione del palazzo Caprini, ma con alcune deroghe tese ad accentuare, nel registro inferiore, i pieni sui vuoti: il piano terra presenta aperture più piccole rispetto al modello bramantesco, mentre al primo piano Sanmicheli sostituì le finestre con una loggia di grande forza espressiva.[112]

Nel palazzo Canossa, risalente al medesimo periodo, gli elementi rustici e quelli di artificio raggiungono una maggiore integrazione e viene introdotta una balaustra alla sommità.[134]

Il terzo di questi palazzi è quello costruito per la famiglia Bevilacqua. Pur ponendosi in diretto collegamento con palazzo Pompei, il palazzo Bevilacqua presenta un paramento più ricco: il portone è decentrato, il piano terra è trattato con un paramento rustico che avvolge anche i semipilastri, mentre il registro superiore è alleggerito da grandi aperture ad arco che si alternano a finestre di dimensioni minori contenute nello spazio dell'intercolonnio. Il senso di disagio derivante dalla presenza delle aperture del mezzanino sopra le finestre minori, le ricche decorazioni e i pilastri fasciati al piano terra proiettano il palazzo Bevilacqua tra i grandi esempi del Manierismo dell'Italia settentrionale.[135][136]

Un maggiore classicismo, forse per l'attrazione esercitata dalle vestigia romane che ancora sopravvivevano a Verona, si denota nella cappella Pellegrini, chiaramente derivata dal Pantheon. Si tratta di una struttura circolare, con cupola a cassettoni sorretta da otto semicolonne sormontate da una cornice; la cornice, tuttavia, non corre ininterrotta come nel modello del Pantheon, ma aggetta in corrispondenza degli altari, formando l'appoggio per i frontoni concavi.[137] Anche la successiva chiesa della Madonna di Campagna si rifà allo schema circolare, ma il progetto del Sanmicheli fu alterato dopo la morte dell'architetto, avvenuta nel 1559.[138]

Biblioteca nazionale Marciana, Venezia

Jacopo Sansovino proveniva dalla Toscana, dove era nato nel 1486; scultore e architetto, prima di stabilirsi in Veneto dopo il 1527, si era formato alla scuola di Bramante a Roma e aveva lavorato a Firenze. Nel 1529 fu nominato architetto capo di Venezia, carica che gli permise di occuparsi per quarant'anni del rinnovamento della città. Nel 1537 cominciò i lavori per la Biblioteca Marciana, il suo capolavoro, che andò a occupare il lato della piazza San Marco prospiciente Palazzo Ducale. L'opera, completata da Vincenzo Scamozzi che ne ripeterà l'impostazione generale nel braccio delle Procuratie Nuove, doveva inserirsi in un contesto dominato da edifici monumentali; per questo Sansovino concepì una lunga facciata, più bassa rispetto a quella del Palazzo Ducale, così da non dominare la scena, facendo ricorso inoltre a ricche decorazioni e a un gioco di chiaroscuri, che pongono la biblioteca in dialogo con le preesistenze. Lo schema della facciata riprende il modello bramantesco su due ordini: quello inferiore presenta colonne che sostengono architravi e aperture a tutto sesto, mentre quello superiore, in cui è più evidente il gusto manierista, è costituito da serliane incorniciate da colonne che sostengono un fregio riccamente ornato. Anche l'interno presenta i caratteri elaborati, ma in uno stile distante da quello dell'altro manierista dell'Italia settentrionale, Giulio Romano.[139][140]

Palazzo Corner, Venezia

Sempre del Sansovino e sostanzialmente contemporanee alla biblioteca sono altre due opere situate nell'area della piazza San Marco: la loggetta del campanile di San Marco e il palazzo della Zecca. La prima, ricostruita dopo il crollo della torre avvenuto nel 1902, è costituita da un porticato, con attico diviso in pannelli e ornato a rilievi. La seconda, destinata a raccogliere le risorse auree della Repubblica di Venezia, ha l'aspetto di una costruzione solida e impenetrabile. Lo schema della facciata è innovativo: il portico al pian terreno sorregge un loggiato formato da colonne inanellate, sovrastate da un doppio architrave; l'ultimo piano, aggiunto successivamente forse su progetto dello stesso architetto, riprende ancora il tema delle colonne incanalate, intervallate da grandi finestre con timpani triangolari.[141][142]

Nell'ambito dell'edilizia privata, il palazzo Corner rappresenta il più importante contributo del Sansovino. Esso nasce dall'unione dello schema romano con quello veneziano: l'immobile è costituito da un blocco chiuso, con cortile interno ma, a causa della profondità del lotto, l'accesso alla corte avviene per mezzo di

un lungo atrio; i piani superiori accolgono un salone centrale, tipico dell'architettura veneziana, mentre la facciata principale deriva dal collaudato schema di palazzo Caprini. Palazzo Coner diventerà il modello per altre costruzioni successive, come Ca' Pesaro e Ca' Rezzonico, di Baldassarre Longhena.[143]

Andrea Palladio

Basilica Palladiana, Vicenza

Andrea Palladio è probabilmente il più elegante architetto del tardo Rinascimento. Nato a Padova nel 1508, trascorse tutta la sua vita adulta a Vicenza e nei territori limitrofi, costruendo un gran numero di ville e di palazzi in uno stile altamente personale, basato sull'impiego di un ricco repertorio classico che oscurò l'autorità romana in campo architettonico.[144] Pubblicò il trattato *I quattro libri dell'architettura* (1570), in cui, accanto a illustrazioni riproducenti gli ordini classici e gli edifici antichi, inserì buona parte delle proprie opere, acquisendo così notorietà, soprattutto in Inghilterra.[43] Egli fu essenzialmente un classicista bramantesco; visitò più volte Roma studiando l'architettura antica, ma risentì anche dell'influenza di Michelangelo Buonarroti.[43]

Della sua vasta produzione è utile ricordare innanzitutto il restauro del palazzo della Ragione di Vicenza, oggi noto col nome di Basilica Palladiana. L'edificio originario era stato compiuto nel 1460, e nel 1494 era stato aggiunto un portico esterno simile a quello del palazzo della Ragione di Padova. A seguito del crollo parziale del lato di sud-ovest, per il suo restauro furono interpellati i più importanti architetti della regione, sui quali prevalse il progetto di Palladio. La soluzione, messa in atto a partire dal 1549, si limitava al rifacimento del loggiato esterno, lasciando immutato il nucleo preesistente. Dovendo tenere in considerazione gli allineamenti con le aperture e i varchi originari, il sistema si basa su due ordini di serliane, composti da archi a luce costante e aperture laterali rettangolari di larghezza variabile, cui era affidato il compito di assorbire le differenze di ampiezza delle campate, ereditata dai cantieri precedenti.[145]

L'evoluzione dello stile di Palladio può essere seguito attraverso una serie di palazzi che l'architetto costruì a Vicenza in periodi diversi. Il primo è il palazzo Porto, concluso nel 1552, in cui si ripete lo schema del palazzo Caprini di Bramante e a cui si aggiungono sculture di ispirazione michelangiolesca. Se l'effetto generale rimanda alle architetture costruite dal Sanmicheli a Verona, l'impostazione planimetrica rivela la passione per la simmetria di Palladio, che concepì una serie di blocchi disposti simmetricamente ai lati del grande cortile quadrato.[146]

Palazzo Chiericati, Vicenza

Il palazzo Chiericati, commissionatogli nel 1550, presenta una facciata schermata da due colonnati sovrapposti, trattati con spirito severamente classicista; lungo i lati brevi, le logge sono collegate alla massa dell'edificio per mezzo di arcate a tutto sesto, secondo una soluzione mutuata dal portico di Ottavia a Roma. L'invenzione palladiana sta nella presenza di una sorta di avancorpo, ottenuto raddoppiando, sia sul prospetto che nel senso della profondità della loggia, le colonne poste ai lati della parte centrale.[147][148]

Palazzo Thiene, eretto qualche anno dopo, testimonia un interesse, tutto manierista, per la trama compositiva e, nel contempo, offre una pianta con forme desunte dall'architettura termale romana. Un manierismo più estremo si registra comunque nella campata terminale del palazzo Valmarana, realizzato a partire dal 1566, mentre la facciata principale accoglie l'ordine gigante caro a Michelangelo, che sarà ripreso anche nel palazzo Porto in piazza Castello, costruito dopo il 1570.[149]

Villa Almerico Capra, Vicenza

Quanto alle ville, la produzione dell'architetto veneto trae origine da una residenza progettata dal suo mecenate, Gian Giorgio Trissino.[150] Analizzando le numerose residenze di campagna ideate da Palladio, sono state individuate tre tipologie di ville: quelle prive di portico e disadorne, risalenti agli anni giovanili (ad esempio le ville Pojana, Forni Cerato e Godi); quelle con blocco alto due piani, ornate con portico a due ordini chiuso da un frontone (come le ville Pisani e Cornaro); infine quelle formate da un fabbricato centrale contornato da ali per usi agricoli (come le ville Barbaro, Badoer ed Emo). Al di là di questa classificazione, la più significativa realizzazione palladiana è la villa Almerico Capra, costruita a Vicenza nella seconda metà del Cinquecento. Si tratta di un edificio a pianta quadrata, perfettamente simmetrico e inscrivibile in un cerchio. La villa fu tra le prime costruzioni profane dell'era moderna ad avere come facciata un fronte di un tempio classico; i quattro prospetti, dotati di un pronao con un loggiato esastilo posto su un alto podio, fanno assumere alla villa anche la forma di una croce greca.[151]

Altre due residenze suburbane, villa Serego in Santa Sofia di Pedemonte e villa Barbaro a Maser, risentono dell'influenza manierista. La prima fu costruita intorno al 1565 e presenta loggiati con colonne rustiche, realizzate con blocchi di pietra calcarea appena sbozzati, sovrapposti per creare pile irregolari. Di alcuni anni più recente, la villa Barbaro si inserisce lungo il leggero declivio di una collina. Se nella maggior parte delle ville palladiane la residenza vera e propria è spesso preceduta dagli ambienti dedicati al lavoro agricolo, qui questo rapporto è invertito e la casa padronale precede gli ambienti di lavoro; sul retro si apre una grande esedra, che rimanda al ninfeo delle ville romane.[152]

Negli ultimi anni di vita Palladio si dedicò alla progettazione del Teatro Olimpico, che si basa sul principio romano dello scenario fisso a cui si antepone il palcoscenico. A differenza dei teatri dell'antichità, si tratta di uno spazio coperto: la cavea presenta un andamento semiellittico, con uno scenario prospettico eseguito da Vincenzo Scamozzi su disegno del Palladio.[153]

San Giorgio Maggiore, Venezia

Relativamente poche sono le architetture religiose che possono essergli attribuite con certezza: la basilica di San Giorgio Maggiore, il Redentore e la facciata di San Francesco della Vigna, tutte ubicate a Venezia. Caratteristiche di queste fabbriche religiose sono le facciate cosiddette a "doppio tempio", che offrono una soluzione al duplice problema di adattare una basilica antica in un luogo di culto cristiano e di raccordare le navate laterali a quella centrale, più alta;[154] questioni a cui, in passato, avevano offerto il loro contributo l'Alberti nella basilica di Santa Maria Novella e il Bramante nel progetto a lui attribuito per la facciata di Santa Maria presso San Satiro. Rispetto ai suoi predecessori, Palladio realizzò una forte integrazione tra le parti, che risulta particolarmente evidente nelle facciate di San Giorgio Maggiore (1565) e di San Francesco della Vigna (1562), mentre nel Redentore l'elevata altezza della navata centrale e la presenza di contrafforti lungo i fianchi determinarono una sensibile variazione dello schema, con la presenza di un attico alla sommità della facciata.[155] Tuttavia, più che nella configurazione delle facciate, le maggiori differenze tra le chiese palladiane e quelle costruite a Roma negli stessi anni si riscontrano nella parte absidale, ma le pronunciati absidi di San Giorgio e del Redentore, in realtà, rispondevano alla precisa esigenza di ospitare un ampio coro per le funzioni religiose di congregazioni particolarmente numerose.[156]

I manieristi fiorentini

Cortile di Palazzo Pitti, Firenze

Influenzati da Michelangelo Buonarroti nella seconda metà del Cinquecento diversi architetti toscani furono impegnati nella costruzione di fabbriche di stampo manierista. Bartolomeo Ammannati, nato nel 1511, era scultore e architetto. Collaborò col Sansovino a Venezia, lavorò a Roma nel cantiere di villa Giulia e nel 1555 fece ritorno a Firenze, mettendosi a servizio del granduca. La sua opera più importante fu l'ampliamento di palazzo Pitti: rifece le finestre al piano terra in facciata, ridisegnò gli appartamenti e soprattutto progettò il cortile, a tre ordini, facendo ricorso all'uso del bugnato a gradoni, derivato dalla Zecca di Venezia. Altre sue opere di rilievo sono il ponte Santa Trinita, ricostruito dopo le distruzioni inflitte dalla seconda guerra mondiale e il Palazzo Ducale di Lucca.[157]

La fama di Giorgio Vasari, coetaneo dell'Ammannati, è legata soprattutto alla pubblicazione de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*; si tratta di una serie di biografie di artisti, stampate per la prima volta nel 1550 e ripubblicate, aggiornate, nel 1568. Come architetto collaborò, con Ammannati e Jacopo Barozzi da Vignola, alla costruzione di villa Giulia, anche se è probabile che la sua attività si sia limitata al solo ambito amministrativo. A Cortona realizzò la chiesa di Santa Maria Nuova, concepita secondo uno schema centralizzato, mentre tra il 1560 e il 1574, anno della sua morte, fu impegnato nel cantiere degli Uffizi, destinati ad accogliere gli uffici amministrativi dello stato toscano. Di grande valenza urbanistica, gli Uffizi furono concepiti come due lunghe gallerie parallele comprese tra l'Arno e il Palazzo Vecchio; di contro, i particolari dell'opera denotano scarsa inventiva, fatta eccezione per alcune parti realizzate dal Buontalenti dopo la sua morte.[158]

Bernardo Buontalenti era il più giovane dei tre; nato nel 1536, divenne il maggiore architetto toscano dell'ultimo scorcio del Cinquecento. Realizzò la villa medicea del Pratolino, in seguito distrutta, disegnò la porta delle Suppliche per il palazzo degli Uffizi, la facciata e l'altare della basilica di Santa Trinita (poi trasportato nella chiesa di Santo Stefano al Ponte), la grotta nel giardino di Boboli, cimentandosi anche in progetti urbanistici, come quello della città fortificata di Livorno.[43]

La diffusione del Rinascimento in Europa

Nel resto d'Europa il Rinascimento si manifestò prevalentemente nella sua variante manierista.[151] Infatti, l'Europa quattrocentesca fu prevalentemente gotica, anche se alcune tracce dell'influenza italiana si trovano in Ungheria e in Russia.[159] Tuttavia, anche nel Cinquecento, fuori d'Italia i principi più genuini dell'arte rinascimentale non furono quasi mai compresi pienamente, se si escludono alcuni edifici di Philibert Delorme, il palazzo di Carlo V di Granada e pochi altri esempi.[160]

Cour Carrée, Parigi

Nella Francia cinquecentesca, lo stile italiano inizialmente si limitò al solo apparato decorativo di numerosi castelli. Ad esempio, nel rinnovo e nell'ampliamento del castello di Blois (1515-1524), furono realizzate finestre a croce e mansarde in stile manierista; di contro, alla tradizione medioevale francese si rifanno la copertura fortemente inclinata e la struttura della scala esterna, che fu però decorata secondo il gusto rinascimentale.[161] Analoghe considerazioni possono essere espresse per il castello di Fontainebleau (1528) e per il castello di Chambord (1519-1547): il primo con una loggia a tre ordini sovrapposti che rimanda al Palazzo Ducale di Urbino, mentre il secondo, progettato da Domenico da Cortona, caratterizzato da una scala circolare a doppia spirale ispirata a un'idea di Leonardo da Vinci.[162]

Sebastiano Serlio, tra i maggiori trattatisti del Cinquecento, contribuì a esportare lo stile rinascimentale in Francia; prestò la sua opera nel castello di Ancy-le-Franc e, ispirandosi alla villa di Poggioreale di Giuliano da Maiano, progettò un edificio quadrato affiancato da torri angolari, mentre sui fronti del cortile interno impiegò il motivo delle nicchie e dei pilastri binati proposti da Bramante nel cortile del Belvedere a Roma.[163] A questo schema planimetrico è riconducibile anche la Cour Carrée del Louvre, di Pierre Lescot, i cui fronti furono arricchiti, in senso manierista, dalle decorazioni di Jean Goujon. I lavori iniziarono nel 1546 e si protrassero più a lungo del previsto, con la costruzione di facciate con tre ordini sovrapposti dotate di volumi, leggermente sporgenti dalla parete di fondo, sormontati da frontoni arcuati.[163] Per le proporzioni, il trattamento degli ordini, l'impiego di frontoni alternati sulle finestre e la cura dei particolari la Cour Carrée è annoverata come la prima vera opera rinascimentale francese.[164]

L'architettura francese raggiunse la piena indipendenza con l'opera di Philibert Delorme, il quale, dopo un apprendistato in Italia si stabilì definitivamente a Parigi. Tuttavia, quasi tutte le sue opere sono andate distrutte: si segnalano alcune parti del castello di Anet, costruito per Diana di Poitiers tra il 1552 e il 1559.[165] L'altro importante architetto francese fu Jean Bullant, che lavorò a Écouen e nel castello di Chantilly, dove costruì una facciata forse ispirata a quella bramantesca di Santa Maria Nuova, con un grande arco sorretto da colonne binate.[166]

Palazzo di Carlo V, Granada

In Spagna, l'architettura rinascimentale fu introdotta grazie agli scambi con l'Italia meridionale, dove gli spagnoli si erano insediati. Uno dei primi esempi si riscontra nell'Ospedale Reale di Santiago de Compostela, iniziato nel 1501 da Enrique Egas, che per il suo schema cruciforme rimanda all'Ospedale Maggiore del Filarete.[167]

La facciata dell'Alcázar di Toledo (1537-1573), progettata da Alonso de Covarrubias, risente di influssi italiani limitati all'apparato decorativo. Invece, il cortile originario, ricostruito dopo le distruzioni inferte dalla guerra civile spagnola, presentava un'articolazione su due livelli simile a quello del palazzo della Cancelleria.[168]

Altro esempio di classicismo di stampo italiano è costituito dal palazzo di Carlo V, a Granada, progettato tra il 1526 e il 1527 da Pedro Machuca, un pittore che sicuramente aveva avuto modo di conoscere le opere di Bramante durante gli anni della sua formazione trascorsi in Italia. Il palazzo si segnala per una facciata rustica e per il cortile circolare su due ordini di colonnati, che riprendono rispettivamente il modello del palazzo Caprini di Bramante e della corte, mai completata, della Villa Madama. Nel contesto dell'architettura spagnola dell'epoca, l'opera dovette avere una certa rilevanza, rompendo con lo stile plateresco, ma la sua influenza non fu immediata.[169]

Il diretto successore del palazzo di Carlo V, è il monastero dell'Escorial di Madrid, un vastissimo e austero edificio costruito tra il 1563 e il 1584 da Juan Bautista de Toledo e da Juan de Herrera. Voluto da Filippo II, presenta una pianta regolare che rimanda ancora al modello del Filarete, con un cortile centrale su cui affaccia la chiesa sormontata da una cupola. La pianta della chiesa, peraltro, ricorda molto da vicino lo schema di San Pietro in Vaticano.[169]

Rispetto alla Spagna e alla Francia, nel resto d'Europa la situazione appare decisamente più confusa, anche a causa della riforma protestante, che costituiva un ostacolo agli scambi culturali con l'Italia. Tuttavia, si segnalano precoci esempi di architettura italiana: la cappella costruita nella cattedrale di Esztergom (1507, distrutta) e il palazzo delle Facette a Mosca. Vi sono poi una serie di edifici costruiti da architetti italiani, o direttamente influenzati dall'architettura italiana: la cappella della famiglia Fugger (1509-

Il Municipio di Anversa

1518) ad Augusta, la cappella di Sigismondo a Cracovia di Bartolomeo Berecci (1516-1533), la Stadtresidenz a Landshut (dal 1536) e la residenza della regina Anna a Praga (iniziato nel 1533).[170]

Nelle zone più settentrionali, l'affermazione dei gusti rinascimentali dovette attendere la seconda metà del Cinquecento. Nei paesi fiamminghi, elementi nordici e rinascimentali, derivati dal Bramante e dal Serlio, confluirono nel Municipio di Anversa, edificato tra il 1561 ed il 1566, che divenne il modello per diversi palazzi europei, in particolare olandesi e tedeschi. Ad esso infatti si rifà il Municipio di Augusta, costruito nei primi anni del XVII secolo su progetto di Elias Holl.[171]

Al pari di altre regioni dell'Europa continentale, nel Cinquecento anche l'Inghilterra si trovava separata dall'Italia, ma anche in Inghilterra vi fu almeno un esempio precoce di stile italiano: la tomba di Enrico VII, ad opera di Pietro Torrigiano. La costruzione della tomba ebbe luogo tra il 1512 e il 1518 all'interno della cappella gotica appositamente realizzata sul fondo dell'abbazia di Westminster, dando luogo a un evidente contrasto stilistico.[172]

Come altrove, l'influenza italiana in Inghilterra restò a lungo limitata all'apparato decorativo. Il palazzo reale di Nonsuch (distrutto) rappresentò forse la prima costruzione del Rinascimento inglese: malgrado le forme distanti dal gusto italiano, le ricche decorazioni anticheggianti dovettero certamente rappresentare un modello per altre costruzioni successive, come Hampton Court, in cui è presente, emblematico, un infelice tentativo di recare un soffitto a cassettoni.[173] Ancora nell'ultimo scorcio del Cinquecento l'Inghilterra si dimostrava incapace di recepire pienamente lo stile rinascimentale, come testimoniato da una serie di grandi dimore di campagna (Longleat House, la Wollaton Hall e la Hardwick Hall) molto distanti dall'equilibrio e dalle proporzioni delle coeve costruzioni italiane.[174]

Banqueting House, Londra

Il punto di svolta si ebbe solo nel Seicento, quando Inigo Jones introdusse lo stile palladiano nella regione.[175] Opere come la Banqueting House, la Queen's Chapel, la Queen's House testimoniano la completa assimilazione dello stile di Andrea Palladio e dimostrano che anche in Inghilterra era quindi possibile praticare uno stile classico.[176]

Elenco cronologico dei principali architetti del Rinascimento

*Le singole voci sono elencate nella **Categoria:Architetti rinascimentali** e **Categoria:Architetti manieristi**.*

- Filippo Brunelleschi (1377-1446)
- Michelozzo (1396-1472)
- Filarete (1400-1469)
- Leon Battista Alberti (1404-1472)
- Bernardo Rossellino (1409-1464)
- Luciano Laurana (1420-1479)
- Guiniforte Solari (1429-1481)
- Giuliano da Maiano (1432-1490)
- Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)
- Mauro Codussi (1440-1504)
- Benedetto da Maiano (1442-1497)

- Bramante (1444-1514)
- Giuliano da Sangallo (1445-1516)
- Biagio Rossetti (1447–1516)
- Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522)
- Baccio Pontelli (1450-1494 circa)
- Giovanni Francesco Mormando (1450-1530 circa)
- Leonardo da Vinci (1452-1519)
- Antonio da Sangallo il Vecchio (1455-1534)
- Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
- Sebastiano Serlio (1475–1554)
- Baldassarre Peruzzi (1481-1536)
- Raffaello Sanzio (1483-1520)
- Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546)
- Michele Sanmicheli (1484-1559)
- Jacopo Sansovino (1486-1570)
- Giulio Romano (1499-1546)
- Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573)
- Galeazzo Alessi (1508-1572)
- Andrea Palladio (1508-1580)
- Bartolomeo Ammannati (1511-1592)
- Giorgio Vasari (1511-1574)
- Bernardo Buontalenti (1536-1608)

Altre immagini

Palazzo Giraud-Torlonia, Roma

Palazzo Ducale, Urbino

Casa del Mantegna, Mantova

Sagrestia Vecchia, Firenze

Ospedale Maggiore, Milano

Porta Capuana, Napoli

Tempio Malatestiano, Rimini

Santa Maria del Calcinaio, Cortona

San Zaccaria, Venezia

Santa Maria della Consolazione, Todi

Teatro Olimpico, Vicenza

Villa Badoer, Fratta Polesine

Note

1. N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Einaudi, Torino 1981, voce *Rinascimento*.
2. R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Laterza, Bari 1999, p. 135.
3. R. De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, cit., p. 243.
4. N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 105.
5. R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 138.
6. N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, cit., p. 106.
7. ^ A. Bruschi, *Bramante*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 7.
8. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 139.
9. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 140.
10. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. VIII.
11. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino 2012, pp.76-77.
12. ^ C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, Roma 2013, p. 107.
13. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 150.
14. ^ F.P. Fiore, *Leon Battista Alberti, palazzi e città*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Cinisello Balsamo 2006, p. 99.
15. W. Muller, G. Vogel, *Atlante di architettura*, Hoepli, Milano 1997, p. 421.
16. ^ P. Bargellini, *L'arte del Quattrocento*, Valecchi, Firenze 1962, p. 23
17. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 2007, p. 68.
18. ^ R. De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, cit., pp. 220-223.
19. ^ R. De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, cit., p. 223.
20. W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura. Storia dell'architettura dalle origini all'età contemporanea. Tavole e testi*, cit., p. 425.
21. ^ C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, cit., p. 120.
22. ^ J.F. O'Gorman, *The Architecture of the monastic Library in Italy*, New York, 1972, p. 64.
23. ^ J.F. O'Gorman, *The Architecture of the monastic Library in Italy*, cit., p. 66.
24. ^ J.F. O'Gorman, *The Architecture of the monastic Library in Italy*, cit., p. 69.
25. ^ R. De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, cit., p. 290.
26. W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura. Storia dell'architettura dalle origini all'età contemporanea. Tavole e testi*, cit., p. 415.

27. W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura. Storia dell'architettura dalle origini all'età contemporanea. Tavole e testi*, cit., p. 447.
28. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 123.
29. ^ *Modello del Duomo di Pavia*, su *lombardiabeniculturali.it*.
30. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 141.
31. ^ W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura. Storia dell'architettura dalle origini all'età contemporanea. Tavole e testi*, cit., p. 449.
32. ^ C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, cit., pp. 122, 153.
33. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 58.
34. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., pp. 235-239.
35. W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura*, cit., p. 399.
36. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari 2017, pp. 115-123.
37. ^ N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, cit., voce *Urbanistica*.
38. W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura*, cit., p. 411.
39. ^ W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura*, cit., p. 405.
40. Tommaso Carrafiello, *Trattati e teorie dell'architettura nel Rinascimento: da Alberti a Palladio*, su *academia.edu*. URL consultato il 5 giugno 2020.
41. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 226.
42. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 228.
43. P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 245.
44. R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 158.
45. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, Electa, Milano 2000, p. 12.
46. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., pp. 23-25.
47. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 29.
48. ^ N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, cit., p. 107.
49. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 32.
50. ^ N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, p. 108.
51. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 18.
52. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 164.
53. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 152.
54. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., pp. 40-41.
55. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 45.
56. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 72.
57. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 75.
58. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 29.
59. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 105.
60. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 53.
61. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., pp. 55-58.
62. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 55.
63. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 36.
64. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 175.
65. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit., p. 125.
66. P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 88.
67. ^ Pier Nicola Pagliara, *Antico e medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma* (**PDF**), su *cisapalladio.org*. URL consultato il 23 -09 -2007 (archiviato dall'url originale il 19 dicembre 2007).

68. ^ C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, cit., p. 135.
69. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit., p. 159.
70. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 191.
71. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit., p. 45.
72. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 199.
73. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit., p. 179.
74. C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 164.
75. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit., p. 183.
76. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit. 207.
77. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit. 208.
78. ^ C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, cit., p. 130.
79. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., pp. 319-320.
80. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit. 209.
81. ^ L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit., p. 201.
82. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., pp. 98-103.
83. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., pp. 105-106.
84. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 158.
85. C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 162.
86. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 203.
87. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 167.
88. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 133.
89. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 135.
90. ^ N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, cit., p. 129.
91. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 185.
92. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 137.
93. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 220.
94. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 145.
95. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 148.
96. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 147.
97. ^ G. Spagnesi (a cura di), *Roma, la basilica di San Pietro, il borgo e la città*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 57-61.
98. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 151.
99. P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 153.
100. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 214.
101. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 196.
102. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 162.
103. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 194.
104. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 211.
105. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 197.
106. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 254.
107. ^ N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, cit., voce *Manierismo*.
108. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 256.
109. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 88.
110. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 170.
111. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 270.

112. R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 272.
113. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 265.
114. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 267.
115. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 196.
116. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 100.
117. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 200.
118. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 202.
119. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 232.
120. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 107.
121. ^ A. Brodini, *San Pietro in Vaticano*, in *Michelangelo architetto a Roma*, Cinisello Balsamo 2009, p. 170.
122. ^ V. Zanchettin, *Il tamburo della cupola di San Pietro*, in *Michelangelo architetto a Roma*, Cinisello Balsamo 2009, p. 180.
123. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 233.
124. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., pp. 155-159.
125. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 308.
126. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 112.
127. C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 244.
128. ^ N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, cit., p. 150.
129. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 304.
130. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 117.
131. ^ C. Brandi, *Disegno storico dell'architettura italiana*, cit., p. 246.
132. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 237.
133. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 210.
134. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., pp. 272-274.
135. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cit., p. 215.
136. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 274.
137. ^ W. Lotz, *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Electa, Milano 1989, p. 113.
138. ^ P. Davies e D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Mondadori Electa, Milano 2004, p. 132.
139. ^ R. De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, cit., p. 283.
140. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 217.
141. ^ R. De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, cit., p. 285.
142. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 222.
143. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 223.
144. ^ N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, cit., p. 138.
145. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit. p. 227.
146. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 249.
147. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit. p. 233.
148. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 250.
149. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., pp. 251-252.
150. ^ R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964, p. 72.
151. R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 235.
152. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit. pp. 277-280.
153. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 253.
154. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 156.

155. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit. pp. 235-239.
156. ^ P. Murray, *Storia dell'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 258.
157. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 243.
158. ^ P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 244.
159. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 160.
160. ^ A. Blunt, *Il Rinascimento fuori dall'Italia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma-Venezia 1963, vol. XI, col. 509.
161. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 311.
162. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., pp. 311-315.
163. R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 320.
164. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 169.
165. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 172.
166. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 173.
167. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 306.
168. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 175.
169. P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 176.
170. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., pp. 179-181.
171. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 323.
172. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 184.
173. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 185.
174. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., pp. 323-327.
175. ^ N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, cit., voce *Inigo Jones*.
176. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, cit., p. 186.

Bibliografia

- J.S. Ackermann, *Michelangelo*, Londra 1961.
- J.S. Ackermann, *Palladio*, Harmondsworth 1961.
- G.C. Argan, *Brunelleschi*, Milano 1955.
- C. Barone, *Bramante*, Bergamo 1944.
- P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e controriforma*, Bari 1960-62.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari 1968.
- R. Bonelli, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia 1960.
- C. Brandi, *Disegno dell'architettura italiana*, Roma 2013.
- E. Carli, *Pienza, la città di Pio II*, Roma 1966.
- R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Bari 1999. ISBN 8842042951
- D. Frey, *Michelangelo-Studien*, Vienna 1920.
- G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959.
- A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1965.
- G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942.
- O. Morisani, *Michelozzo architetto*, Torino 1951.
- W. Muller, G. Vogel, *Atlante d'architettura. Storia dell'architettura dalle origini all'età contemporanea. Tavole e testi*, Milano 1997. ISBN 8820319772
- P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, Milano 2000. ISBN 8843524666
- P. Murray, *Architettura del Rinascimento italiano*, Bari 2007. ISBN 9788842054191

- F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento*, Napoli 1925.
- J.G. O'Gorman, *The Architecture of the monastic Library in Italy*, New York 1972. ISBN 0814761526
- N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, Bari 1998. ISBN 8842039306
- N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino 1981. ISBN 8806130692
- P. Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Milano 1962.
- F. Santinello, *L.B. Alberti*, Firenze 1962.
- J. Shearman, *Mannerism*, Hardmondsworth, 1967.
- M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento*, Roma 1966.
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-40.
- R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964.
- B. Zevi, *Michelangelo architetto*, Torino 1964.
- B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino 2012.

Voci correlate

- Storia di Firenze
- Rinascimento
- Arte del Rinascimento
- Architettura manierista
- Architettura neorinascimentale
- Architettura italiana

Altri progetti

- Wikiversità contiene risorse su **architettura rinascimentale**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **architettura rinascimentale (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Renaissance_architecture?uselang=it)**

Controllo di autorità	BNE (**ES**) XX529581 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX529581) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX529581) · NDL (**EN**, **JA**) 00577384 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00577384)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Architettura_rinascimentale&oldid=133039901"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 16 apr 2023 alle 21:50.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Filippo Brunelleschi

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Brunelleschi" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Brunelleschi (disambigua)**.*

Presunto ritratto di Brunelleschi, Masaccio, *San Pietro in cattedra* (1423-1428), Cappella Brancacci, Firenze

Filippo Brunelleschi, per esteso **Filippo di ser Brunellesco Lapi**[1] (Firenze, 1377 – Firenze, 15 aprile 1446), è stato un architetto, ingegnere, scultore, matematico, orafo e scenografo italiano del Rinascimento. Considerato il primo architetto e progettista dell'età moderna,[2] Brunelleschi fu uno dei tre grandi iniziatori del Rinascimento fiorentino con Donatello e Masaccio. In particolare Brunelleschi, che era il più anziano, fu il punto di riferimento per gli altri due e a lui si deve l'invenzione della prospettiva a punto unico di fuga, o "prospettiva lineare centrica"[3]. Dopo un apprendistato come orafo e una carriera come scultore si dedicò principalmente all'architettura, costruendo, quasi esclusivamente a Firenze, edifici sia laici sia religiosi che fecero scuola. Tra questi spicca la cupola di Santa Maria del Fiore, un capolavoro ingegneristico costruito senza l'ausilio delle tecniche tradizionali, quali la centina, nota per la sua struttura autoportante.

Con Brunelleschi nacque la figura dell'architetto moderno che, oltre ad essere coinvolto nei processi tecnico-operativi, come i capomastri medievali, ha anche un ruolo sostanziale e consapevole nella fase progettuale: non esercita più un'arte meramente "meccanica", ma è ormai un intellettuale che pratica un' "arte liberale", fondata sulla matematica, la geometria e la conoscenza storica[3]. La sua architettura si caratterizzò per la realizzazione di opere monumentali di ritmata chiarezza, costruite partendo da una misura di base (modulo) corrispondente a numeri interi, espressi in braccia fiorentine, da cui deriva multipli e sottomultipli per ricavare le proporzioni di un intero edificio. Riprese gli ordini architettonici classici e l'uso dell'arco a tutto sesto, indispensabili per la razionalizzazione geometrico-matematica delle piante e degli alzati[3]. Un tratto distintivo della sua opera è anche la purezza di forme, ottenuta con un ricorso essenziale e rigoroso agli elementi decorativi. Tipico in questo senso fu l'uso della grigia pietra serena per le membrature architettoniche, che risaltava sull'intonaco chiaro delle pareti[4].

Indice

Biografia e opere

- Origini e apprendistato (1377-1398)
- L'altare di San Jacopo (1399-1401)
- Il sacrificio di Isacco (1401-1402)
- Il viaggio a Roma (1402-1404)
- Il rientro a Firenze (1404-1409)
- Il Crocifisso di Santa Maria Novella (1410 circa)

Le statue per Orsanmichele (1412 circa-1415)
L'invenzione della prospettiva lineare (1416 circa)
Il pannello del Battistero
Il pannello di piazza della Signoria
Il concorso per la cupola di Santa Maria del Fiore (1418)
Lo Spedale degli Innocenti (dal 1419)
La costruzione della cupola (dal 1420)
Cappella Barbadori (1420)
Palagio di Parte Guelfa (1420)
Sagrestia Vecchia (1421-1428)
San Lorenzo (dal 1421 circa)
La *Trinità* e le fortificazioni (1424-1425)
Cappella de' Pazzi (dal 1429)
La guerra contro Lucca (1430-1431)
Viaggi e rientro (1432-1434)
La Rotonda degli Angeli (dal 1434)
Vicopisano e Pisa (1435)
L'inaugurazione della Cupola (1436)
La lanterna (dal 1436)
Le tribune morte (dal 1438)
Il progetto per palazzo Medici/Pitti (1443 circa)
Il pulpito di Santa Maria Novella (1443)
Santo Spirito (dal 1444)
Gli ultimi anni e la morte (1445-1446)

Lo scenografo

Le fattezze di Brunelleschi

Elenco delle opere
Scultura
Architettura

Note

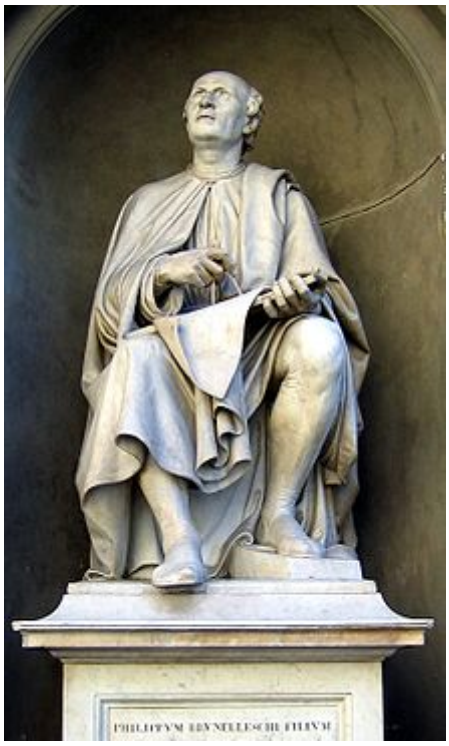
Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Ritratto di Brunelleschi, anonimo della seconda metà del XV secolo, Louvre


Scultura di Brunelleschi (in piazza del Duomo) che leva lo sguardo per osservare la Cupola del Duomo di Firenze

Biografia e opere

Origini e apprendistato (1377-1398)

Filippo Brunelleschi era figlio del notaio ser Brunellesco di Filippo Lapi e di Giuliana di Giovanni Spinelli[5]. Più o meno coetaneo di Lorenzo Ghiberti (nato nel 1378) e di Jacopo della Quercia (1371-1374 circa), crebbe in una famiglia agiata, che però non era imparentata con i nobili fiorentini Brunelleschi ai

quali è tutt'oggi dedicata una via nel centro di Firenze. Suo padre era un professionista leale e stimato, che spesso venne incaricato di compiere ambascerie, come quella del 1364, quando fu inviato a Vienna a incontrare l'imperatore Carlo IV. La casa di famiglia si trovava verso la fine di via Larga (attuale via Cavour). Ebbe la casa dove visse e lavorò in via degli Agli, una via oggi scomparsa tra via dei Vecchietti e via dei Pescioni, nei pressi della chiesa di San Michele Bertelde a Firenze (attuale San Gaetano)[5].

Lo stemma dei Lapi, famiglia di origine di Brunelleschi (San Marco, Firenze)

Filippo ricevette una buona istruzione, apprendendo a leggere e a scrivere. Tramite lo studio dell'abaco poté apprendere le nozioni di matematica e geometria pratica che facevano parte del bagaglio conoscitivo di ogni buon mercante, comprese le nozioni di *prospettiva*, che a quell'epoca indicavano la pratica per calcolare misure e distanze inaccessibili con un rilevamento diretto. Col tempo la sua cultura dovette arricchirsi delle materie del quadrivio, oltre che dalle letture personali (i testi sacri e Dante in primo luogo) e la conoscenza diretta di personaggi illustri, come Niccolò Niccoli, umanista e bibliofilo, e il politico Gregorio Dati. In quegli anni nacque in lui anche l'interesse per la pittura e il disegno, che diventarono la sua principale inclinazione. Il padre acconsentì alla scelta del figlio, senza insistere nel fargli seguire le sue orme negli studi giuridici, e lo mise a bottega da un orafo amico di famiglia, forse Benincasa Lotti, dal quale Filippo imparò a fondere e gettare i metalli, a lavorare con il cesello, con lo sbalzo, con il niello, a praticare castoni di pietre preziose, smalti e rilievi ornamentali, ma soprattutto praticò approfonditamente il disegno, base per tutte le discipline artistiche[6].

Il suo primo biografo, l'allievo Antonio di Tuccio Manetti, riportò come nel periodo di apprendistato uscirono dalle sue mani orologi meccanici e un "destatoio", una delle prime menzioni documentate di una sveglia[7].

L'altare di San Jacopo (1399-1401)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Altare argenteo di San Jacopo***, ***San Giovanni Evangelista (Brunelleschi)***, ***Sant'Agostino (Brunelleschi)*** *e* ***Geremia e Isaia***.

Geremia dell'Altare di San Jacopo 1400-1401

Verso la fine del secolo il suo apprendistato poteva dirsi concluso. Nel 1398 Filippo si iscrisse all'Arte della Seta, immatricolandosi poi come orafo nel 1404. Tra il 1400 e il 1401 si recò a Pistoia al seguito della bottega di Lunardo di Mazzeo e Piero di Giovanni da Pistoia per lavorare al completamento dell'altare di San Jacopo, un prezioso altare-reliquiario argenteo tuttora conservato nella cattedrale di San Zeno. Nel contratto di allogazione, datato 1399, venne nominato come "Pippo da Firenze", incaricandolo di alcuni lavori in particolare. Alla sua mano sono attribuite le statuette di *Sant'Agostino* e dell'*Evangelista seduto* (forse San Giovanni) e due busti entro quadrilobi dei profeti *Geremia e Isaia* (quest'ultimo non è chiaramente identificato): si tratta delle sue prime opere

conosciute. In questi lavori giovanili si nota già un'esecuzione raffinata, con una struttura corporea ben modellata e salda, che dialoga con lo spazio circostante tramite gesti eloquenti e torsioni[8].

Il sacrificio di Isacco (1401-1402)

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Concorso per la porta nord del Battistero di Firenze*** *e* ***Sacrificio di Isacco (Brunelleschi)****.*

Il *Sacrificio di Isacco* di Brunelleschi (1401)

Nel 1401 i Consoli dell'Arte di Calimala indissero il concorso per la realizzazione della seconda porta bronzea del Battistero fiorentino. Venne richiesto ai partecipanti di costruire una formella con il tema del *sacrificio di Isacco*, disponendovi le figure di Abramo nell'atto di sacrificare il figlio su un altare, l'angelo che interviene per fermarlo, l'ariete che dovrà essere immolato al posto di Isacco e infine il gruppo con l'asino e i due servitori. Brunelleschi divise in due la scena: in basso l'asino, con accanto i servitori, che tendono a debordare fuori dalla cornice. La scena di sinistra è una citazione dello *Spinario*: questo gruppo forma la base per la costruzione piramidale della parte superiore della formella. Qui, al vertice, è raffigurato lo scontro delle tre volontà dei protagonisti della scena, culminante nel nodo delle mani di Abramo, il cui corpo all'indietro è sottolineato dal fluttuare del suo manto mentre stringe il collo di Isacco, deformato dal terrore e piegato in senso contrario al corpo paterno, mentre l'angelo ferma Abramo afferrandogli il braccio[9].

Nella competizione, secondo il suo primo biografo Antonio Manetti, vinse alla pari con Lorenzo Ghiberti che, però, si rifiutò di collaborare con lui perché i loro stili erano differenti, e il lavoro fu assegnato solamente a Ghiberti, che completò la porta del battistero[10].

Il viaggio a Roma (1402-1404)

Ninfeo degli Horti Liciniani a Roma, sicuramente studiato da Brunelleschi in uno dei suoi viaggi

Deluso dall'esito del concorso - approfittando del momento di relativa tranquillità politica che dalla morte di Gian Galeazzo Visconti (1402) perdurò fino a quella di Bonifacio IX (1404), con l'ingresso del re di Napoli Ladislao nell'Urbe - nel 1402 Brunelleschi si recò a Roma per studiare "l'antico", con Donatello, allora ventenne, con il quale si andava instaurando un intenso rapporto di amicizia. Il soggiorno romano fu cruciale per le vicende artistiche di entrambi. Qui poterono osservare i copiosi resti antichi, copiarli e studiarli per trarre ispirazione. Il Vasari racconta come i due vagassero nella città spopolata alla ricerca di "pezzi di capitelli, colonne, cornici e basamenti di edifizii", mettendosi a scavare quando li vedevano affiorare dal terreno. La coppia veniva chiamata per dileggio "quella del tesoro", poiché si pensava che scavassero alla ricerca di tesori sepolti, e in effetti in qualche occasione rinvennero materiali preziosi, come qualche cammeo o pietra dura intagliata o, addirittura, una brocca piena di medaglie. Entro il 1404 Donatello era già rientrato a Firenze, per collaborare con Ghiberti alla creazione dei modelli in cera per la porta del Battistero. Filippo restò ancora a Roma, pagandosi l'alloggio con saltuari lavori da orafo. Nel frattempo il suo interesse si spostò dalla scultura all'architettura, dedicandosi, sempre secondo il Manetti, allo studio

degli edifici romani, cercando di capirne i segreti e i dettagli strutturali. Brunelleschi si concentrò soprattutto sulle proporzioni degli edifici e sul recupero delle tecniche di costruzione antiche. Negli anni successivi dovette tornare a Firenze, dove è documentato ma non in maniera continuativa, spostandosi probabilmente per tornare di nuovo a Roma in più occasioni[11].

Il rientro a Firenze (1404-1409)

Fin dal 1404 venne consultato a Firenze per importanti questioni d'arte, prime fra tutte il cantiere di Santa Maria del Fiore, per il quale fornì consulenze tecniche e modelli, come quello a proposito di un contrafforte (1404)[12].

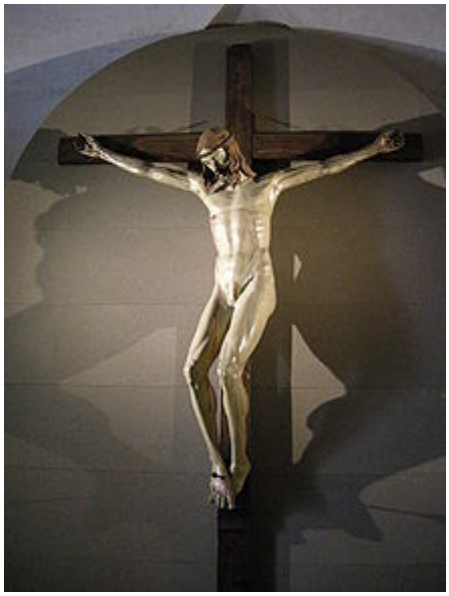
Gli anni del primo decennio del Quattrocento sono descritti dai biografi con vari aneddoti, come quello del sarcofago romano visto nel duomo di Cortona da Donatello, che Brunelleschi andò seduta stante a copiare, o quello dello scherzo al legnaiolo Manetto di Jacopo Ammannatini detto il Grasso (datato dai biografi al 1409), che per la vergogna avrebbe deciso di emigrare in Ungheria al seguito di Pippo Spano[12].

Il Crocifisso di Santa Maria Novella (1410 circa)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Crocifisso di Brunelleschi****.*

L'attività principale di Brunelleschi fino al 1440 circa fu quella di scultore, e anche dopo la realizzazione dei grandi edifici per cui è maggiormente famoso continuò saltuariamente a ricevere commissioni di scultura.

Il Crocifisso di Donatello (1406-1408)



Il Crocifisso di Brunelleschi (1410-1415)

Le fonti e i documenti ricordano vari lavori scultorei di gioventù, tra le quali una *Maria Maddalena* per Santo Spirito che non ci è pervenuta, forse distrutta nell'incendio del 1471[13]. Resta invece il *Crocifisso* databile intorno al 1410-1415.

Vasari riporta con dovizia di particolari un curioso aneddoto sulla reazione di Brunelleschi alla vista del crocifisso di Santa Croce di Donatello, che trovò troppo "contadino" e in risposta al quale scolpì il suo. In realtà gli studi più recenti tendono a smentire l'episodio, collocando le due opere a una distanza tra i due e i dieci anni l'una dall'altra, anche se è molto probabile che i due amici ebbero modo di confrontarsi sul tema[13].

Se il Cristo di Donatello era colto nel momento dell'agonia con occhi semiaperti, bocca dischiusa e corpo sgraziato, quello di Brunelleschi era improntato a una solenne *gravitas*, con un attento studio delle proporzioni e dell'anatomia del corpo nudo, secondo uno stile essenziale ispirato all'antico. Esso è

perfettamente inscrivibile in un quadrato, con le braccia aperte che misurano esattamente quanto l'altezza. Secondo Luciano Bellosi[14] la scultura di Brunelleschi sarebbe "la prima opera rinascimentale della storia dell'arte", punto di riferimento per gli sviluppi successivi di Donatello, Nanni di Banco e Masaccio.

Le statue per Orsanmichele (1412 circa-1415)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***San Pietro (Brunelleschi)*** *e* ***Madonna col Bambino (Brunelleschi)***.

San Pietro di Orsanmichele (replica)

Agli inizi del secondo decennio del Quattrocento Brunelleschi e Donatello furono chiamati per partecipare alla decorazione delle nicchie di Orsanmichele. Secondo Vasari e altre fonti cinquecentesche (ma non la biografia di Antonio Manetti), i due ricevettero congiuntamente la commissione per il *San Pietro* dell'Arte dei Beccai e il *San Marco* dell'Arte dei Linaioli e Rigattieri, ma Brunelleschi declinò presto l'opera lasciando il campo libero al collega. La critica recente ha invece attribuito il *San Pietro*, databile al 1412, proprio a Brunelleschi, per l'altissima qualità dell'opera, con il vestito all'antica, come in una delle statue di antichi romani, i polsi magri e tendinosi, come nel *Sacrificio di Isacco*, le teste con le profonde bozze oculari, le rughe che solcano la fronte e i tratti energici del naso che richiamano i rilievi dell'altare d'argento di San Jacopo a Pistoia[15]. Il *San Marco* invece, databile al 1413, è opera unanimemente attribuita a Donatello e pare ispirata proprio all'atteggiamento del *San Pietro*[15].

Alcuni, più prudentemente, preferiscono parlare di un *Maestro del San Pietro di Orsanmichele*, a cui è attribuita anche la *Madonna col Bambino* del museo di palazzo Davanzati a Firenze, conosciuta in molte copie tra cui una in legno policromo al Museo del Bargello[15].

Nel 1412 Brunelleschi si trovò a Prato, invitato a dare una consulenza sulla facciata del duomo[16].

Nel 1415 ristrutturò il Ponte a mare a Pisa, ora distrutto, e lo stesso anno fu consultato con Donatello per progettare sculture da collocare sugli sproni del Duomo di Firenze, tra cui una statua gigantesca in piombo dorato, che pare non fu mai realizzata[16].

L'invenzione della prospettiva lineare (1416 circa)

Brunelleschi fu l'inventore della *prospettiva a punto unico di fuga*, che fu l'elemento più tipico e caratterizzante nelle rappresentazioni artistiche del Rinascimento fiorentino e italiano in generale[17].

Durante la sua formazione giovanile ebbe sicuramente a che fare con nozioni di ottica, comprese quelle di *perspectiva*, che all'epoca indicava un metodo per calcolare distanze e lunghezze mettendole a confronto con dimensioni note. Grazie forse all'amicizia con Paolo dal Pozzo Toscanelli Brunelleschi poté ampliare le proprie conoscenze, arrivando a formulare poi le regole della "prospettiva" geometrica lineare centrica come la intendiamo oggi, cioè come metodo di rappresentazione per creare un mondo illusionisticamente reale[17].

Per arrivare a un traguardo così importante, che segnò in modo cruciale la figurazione occidentale, Brunelleschi si servì di due tavolette in legno, costruite entro il 1416, con vedute urbane dipinte sopra, entrambe perdute ma note attraverso le descrizioni che ne fece Leon Battista Alberti[17].

Il pannello del Battistero

Una possibile ricostruzione della tavoletta di Brunelleschi a partire da una fotografia (si devono immaginare le linee verticali dritte invece che distorte)

Il primo pannello era di forma quadrata, con il lato lungo circa 29 cm, e rappresentava una veduta del Battistero di Firenze dal portale centrale di Santa Maria del Fiore. La sinistra e la destra erano scambiate, poiché esso doveva essere guardato attraverso uno specchio, mettendo l'occhio in un foro in basso sull'asse centrale della tavola stessa e tenendo lo specchio con il braccio. Alcuni accorgimenti erano stati presi per dare un effetto naturale all'immagine: il cielo nella tavoletta era rivestito con carta argentata, per poter riflettere la luce atmosferica naturale e il foro era svasato, più largo vicino alla superficie dipinta, più piccolo dal lato dove si appoggiava l'occhio[18].

Innanzitutto Brunelleschi, stando dentro il portale, poteva annotare una "piramide visiva", cioè quella porzione di spazio visibile davanti a lui non nascosta dagli stipiti. Analogamente, se si metteva l'occhio nel foro si generava una piramide visiva, che aveva il centro nel punto esatto del foro. Ciò permetteva di fissare un punto di vista unico e fisso, impossibile da ottenere con le vedute a tutto campo[18].

Per misurare le distanze (tramite il metodo dei triangoli simili, ben noto all'epoca) bastava mettere davanti alla tavoletta uno specchio parallelo e della stessa forma e calcolare quanta distanza serviva per inquadrare tutta l'immagine: più lo specchio era piccolo e più lontano esso doveva essere messo[18]. Si poteva così stabilire un rapporto proporzionale costante tra immagine dipinta e immagine riflessa nello specchio (misurabile in tutte le dimensioni), e calcolare la distanza tra gli oggetti reali (il vero Battistero) e il punto di osservazione, tramite un sistema di proporzioni. Da ciò si poteva disegnare una sorta di intelaiatura prospettica utile alla rappresentazione artistica, e inoltre era dimostrato l'esistenza del punto di fuga verso il quale gli oggetti rimpicciolivano[18].

Il pannello di piazza della Signoria

Un secondo pannello, dove era presa una raffigurazione di piazza della Signoria vista dall'angolo con via de' Calzaiuoli, era di utilizzo ancora più semplice, poiché non richiedeva l'uso dello specchio riflettente (bastava chiudere un occhio) e per questo non era invertita. Sulla tavoletta il cielo sopra gli edifici era stato tagliato via, per cui bastava sovrapporre l'immagine dipinta all'immagine reale fino a farle coincidere e calcolare le distanze. In questo caso era più facile definire la rappresentazione sulla tavoletta entro una piramide visiva, che aveva il vertice sul punto di fuga e la base all'altezza dell'occhio dello spettatore[19].

In entrambi gli esperimenti era data grande importanza al cielo naturale, infatti in quegli anni si maturò la rottura con la tradizione medievale e i suoi astratti fondi oro o, tutt'al più, blu lapislazzuli, in favore di una rappresentazione più realistica[19].

Con questi studi Brunelleschi elaborò il metodo della prospettiva lineare unificata, che organizzava razionalmente le figure nello spazio. Gli storici e teorici successivi sono concordi nel riconoscere a Brunelleschi la paternità di tale scoperta, da Leon Battista Alberti al Filarete, a Cristoforo Landino[19].

Questa tecnica venne adottata anche dagli altri artisti perché si accordava con la nuova visione del mondo rinascimentale, che creava spazi finiti e misurabili in cui l'uomo era posto come misura e centro di tutte le cose[19]. Uno dei primi ad applicare questo metodo in un'opera artistica fu Donatello, nel rilievo del *San Giorgio libera la principessa* (1416-1417) per il tabernacolo dell'Arte dei Corazzai e Spadai in Orsanmichele[19].

Donatello, *San Giorgio libera la principessa* (copia dell'originale sulla nicchia di Orsanmichele, Firenze)

Il concorso per la cupola di Santa Maria del Fiore (1418)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cupola del Brunelleschi****.*

Modello ligneo della cupola e delle absidi di Santa Maria del Fiore, attribuito a Brunelleschi, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Già dal primo decennio del XV secolo Brunelleschi ricevette incarichi da parte della Repubblica di Firenze per la costruzione o ristrutturazioni di fortificazioni, come quelle di Staggia (1431) o di Vicopisano, che sono le meglio conservate delle sue architetture militari. Poco dopo iniziò a studiare il problema della cupola di Santa Maria del Fiore, che fu l'opera esemplare della sua vita, dove sono presenti anche intuizioni esplicitate poi in opere future[20].

Brunelleschi era già stato interpellato più volte riguardo alla fabbrica del Duomo: nel 1404 con una commissione consuntiva circa un contrafforte, nel 1410 per una fornitura di mattoni, nel 1417 per non precisate "fatiche durate intorno alla cupola". Tra il 1410 e il 1413 era intanto stato costruito il tamburo ottagonale, alto tredici metri dal soffitto della navata maggiore, largo non meno di 42 e con muri spessi quattro metri, che aveva ulteriormente complicato il progetto originario di Arnolfo di Cambio. Una cupola così grande non era mai stata messa in opera dai tempi del Pantheon e le tecniche tradizionali, con le impalcature e le armature di legno, sembravano improponibili per l'altezza e la vastità del foro da coprire. Nessuna varietà di legno avrebbe potuto reggere nemmeno provvisoriamente il peso di una copertura così ampia finché la cupola non fosse stata chiusa dalla lanterna[20].

Il 19 agosto del 1418 venne bandito un concorso pubblico per affrontare il problema della copertura offrendo 200 fiorini d'oro a chi fornisse dei modelli e disegni soddisfacenti per le centine, le armature, i ponti, gli strumenti per sollevare il materiale e quant'altro. Oltre ai problemi tecnici e ingegneristici, la cupola doveva anche concludere armonicamente l'edificio, sottolineandone il valore simbolico e imponendosi sullo spazio urbano e dei dintorni[21]. Dei diciassette partecipanti vennero ammessi a una seconda selezione Filippo Brunelleschi, autore di un apposito modello ligneo, e Lorenzo Ghiberti[22]. Filippo allora perfezionò il suo modello ligneo ("grande come un forno"), apportando variazioni, aggiustamenti e modelli aggiuntivi, per dimostrare la fattibilità di una cupola senza armatura. Alla fine del 1419, con l'aiuto di Nanni di Banco e Donatello, Brunelleschi inscenò una dimostrazione in piazza del Duomo, realizzando un modello di cupola in mattoni e calcina senza armatura, nello spazio tra il Duomo e Campanile. La dimostrazione impressionò positivamente gli Operai del Duomo e risulta pagato 45 fiorini d'oro, il 29 dicembre 1419[22].

Il 27 marzo 1420 fu sollecitata una consultazione finale, che assegnò infine i lavori (il 26 aprile) a Brunelleschi e Ghiberti, nominati Provveditori della cupola, affiancandoli al capomastro della fabbrica Battista d'Antonio. Lo stipendio era modesto: solo tre fiorini a testa. Il "vice" sostituto di Brunelleschi fu

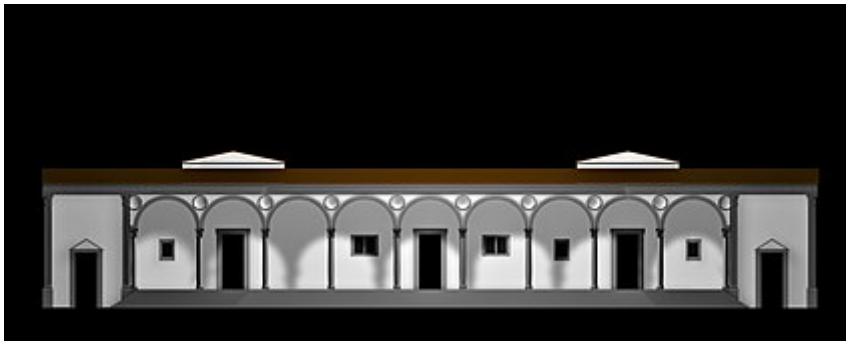
Giuliano d'Arrigo, detto il Pesello, mentre Ghiberti nominò Giovanni di Gherardo da Prato[22]. La decisiva consultazione venne festeggiata con una colazione a base di vino, baccelli (fave in toscano), pane e melarance[22].

Lo Spedale degli Innocenti (dal 1419)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Spedale degli Innocenti****.*

Lo Spedale degli Innocenti

Nel 1419 iniziò a lavorare su commissione dell'Arte della Seta allo Spedale degli Innocenti, il primo edificio costruito secondo canoni classici[24]. Esso era un brefotrofio e Brunelleschi progettò un complesso che riprendeva la tradizione di altri ospedali, come quello di San Matteo (della fine del XIV secolo). Lo schema prevedeva un porticato esterno in facciata, che dà accesso a un cortile quadrato dove si affacciano due edifici a base rettangolare di uguali dimensioni, rispettivamente la chiesa e l'abituro, cioè il dormitorio; nel piano seminterrato si aprono i saloni per l'officina e la scuola. La costruzione venne avviata il 19 agosto 1419, e i pagamenti documentano la presenza di Brunelleschi al cantiere fino al 1427, dopo di che subentrò probabilmente Francesco della Luna. Aggiunte e modifiche al progetto originario di Brunelleschi sono oggi di controversa identificazione, ma sicuramente ci furono e furono rilevanti, come testimonia Antonio Manetti, che riporta varie critiche del maestro ai prosecutori dei lavori. Il portico esterno fu sicuramente opera di Brunelleschi; esso funge da cerniera fra lo Spedale e la piazza ed è composto da nove campate con volte a vela e archi a tutto sesto poggianti su colonne in pietra serena dai capitelli corinzi con pulvino[25].



Ricostruzione del prospetto dell'Ospedale degli Innocenti secondo il progetto originario di Brunelleschi[23]

Il modulo del portico, con i tondi di Andrea della Robbia, aggiunti solo nel 1487

Una serie di scelte per contenere i costi fu alla base di una delle più felici realizzazioni architettoniche del Rinascimento, che ebbe uno straordinario influsso sull'architettura successiva, venendo reinterpretato in infiniti modi. Innanzitutto vennero scelti dei materiali a basso costo come la pietra serena per le membrature architettoniche, fino ad allora poco usata per via della sua fragilità agli agenti atmosferici, e l'intonaco bianco, che crearono quell'equilibrata bicromia di grigio e bianco che divenne un tratto caratteristico dell'architettura fiorentina e rinascimentale in generale[25].

Inoltre, sempre per risparmiare, venne scelta della manodopera poco esperta, che rese necessaria una semplificazione delle tecniche di misurazione e di costruzione. Il modulo (10 braccia fiorentine, circa 5, 84 metri) definiva l'altezza dalla base della colonna al pulvino compreso, la larghezza del portico, il diametro degli archi e l'altezza del piano superiore misurata oltre il cornicione; mezzo modulo era inoltre il raggio delle volte e l'altezza delle finestre; il doppio del modulo era l'altezza dal piano del calpestio del

portico al davanzale delle finestre. Il risultato, forse inaspettato per lo stesso Brunelleschi, fu quello di un'architettura estremamente nitida, dove si può cogliere spontaneamente il ritmo semplice ma efficace delle membrature architettoniche, come una successione ideale, sotto il portico, di cubi sormontati da semisfere inscrivibili nel cubo stesso[26].

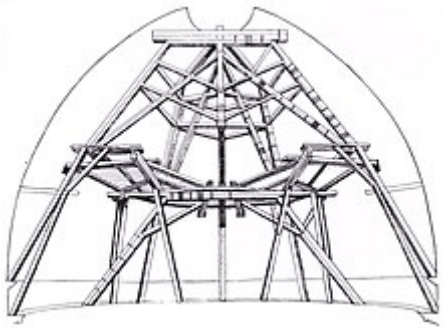
Il modulo calcolato in maniera tradizionale (distanza tra gli assi delle colonne) dà la misura di undici braccia, che venne usata a sua volta come modulo nel corpo centrale dello Spedale e in altre architetture di Brunelleschi come San Lorenzo e Santo Spirito[27].

Brunelleschi non si limitò a progettare la facciata dell'edificio ma ne studiò la funzione sociale, raccordando la piazza su cui sorge (piazza della Santissima Annunziata) e il centro della città (il duomo) tramite l'attuale via dei Servi[28].

La costruzione della cupola (dal 1420)

Cupola di Santa Maria del Fiore

I lavori alla cupola iniziarono finalmente il 7 agosto 1420 e l'Opera del Duomo dispose esplicitamente che il modello da seguire fosse quello messo su da Filippo in piazza Duomo, che rimase visibile da tutta la cittadinanza fino al 1431. La storia della costruzione della cupola, ricostruita con notevole precisione grazie alla biografia del Manetti ampliata dal Vasari, alla documentazione d'archivio pubblicata nell'Ottocento e ai risultati dell'osservazione diretta della struttura durante i lavori di restauro iniziati nel 1978, assume il tono incalzante di un'avventura umana irripetibile, come una sorta di mito moderno che ha come unico protagonista Brunelleschi stesso, con il suo genio, la sua tenacia, la sua fiducia nel raziocinio[29]. Brunelleschi dovette vincere le perplessità, le critiche e le incertezze degli Operai del Duomo e si prodigò in spiegazioni, modelli e relazioni sul suo progetto, che prevedeva la costruzione di una cupola a doppia calotta con camminamenti nell'intercapedine ed edificabile senza armatura, ma con impalcature autoportanti. Per rompere gli indugi arrivò anche a dare una dimostrazione pratica di cupola costruita senza armatura nella cappella di Schiatta Ridolfi nella chiesa di San Jacopo sopr'Arno, oggi distrutta. Gli Operai alla fine si convinsero, ma affidarono l'incarico a Brunelleschi solo fino a un'altezza di 14 braccia, riservandosi prudentemente la conferma a un momento successivo, se l'opera fosse corrisposta a quanto promesso[29].



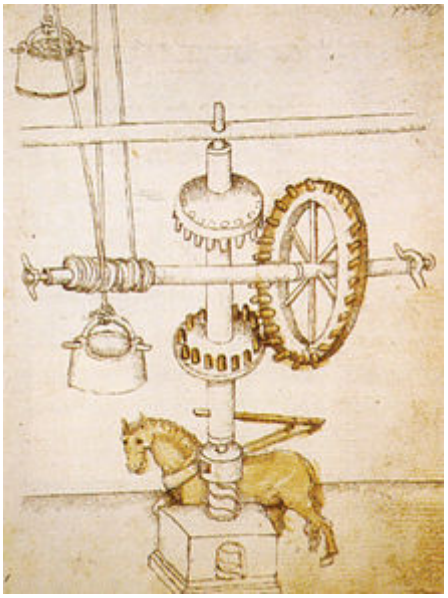
Giovan Battista Nelli, ricostruzione dei ponteggi interni della cupola di Brunelleschi, seconda metà del XVII secolo

Avere Ghiberti tra i piedi fu un altro ostacolo da superare: Brunelleschi cercò allora di allontanarlo dimostrando la sua inadeguatezza; fingendosi malato, lasciò il collega da solo a soprintendere alla costruzione, finché non venne richiamato con sollecito, riconosciuta l'incapacità del collega. A quel punto Filippo poté pretendere una netta divisione dei compiti: a lui la creazione dei ponteggi, a Ghiberti quella delle catene; e nuovamente gli errori tecnici di Ghiberti fecero sì che Filippo venisse dichiarato governatore capo dell'intera fabbrica. Nel 1426 vennero confermati gli incarichi sia a Brunelleschi che a Ghiberti, il quale seguì il cantiere solo marginalmente fino al 1433. A riprova di ciò resta la

documentazione sul diverso trattamento salariale dei due, che andava dai cento fiorini l'anno per Brunelleschi ai soli tre di Ghiberti, inalterati dal contratto iniziale, per una collaborazione a tempo parziale[30].

Nell'*Istruzione* del 1420 e nel *Rapporto* sono contenute informazioni sulla tecnica muraria della cupola: in pietra fino a i primi sette metri circa, poi in mattoni, composti con la tecnica detta "spinapesce", che prevedeva l'inserimento a intervalli regolari di un mattone per lungo, murato tra mattoni messi orizzontalmente. In tale maniera i tratti sporgenti dei mattoni "in piedi" facevano da sostegno per l'anello successivo. Questa tecnica, che procede come una spirale, era già stata usata in edifici orientali precedenti, ma era inedita per l'area fiorentina[30].

Brunelleschi utilizzò per la cupola una forma a sesto acuto, «più magnifica e gonfiante», obbligato da esigenze pratiche ed estetiche: infatti le dimensioni non permettevano d'impiegare una forma semisferica. Scelse inoltre la doppia calotta, cioè due cupole una interna e una esterna, ciascuna divisa in verticale da otto vele. Il maggiore sviluppo in altezza del sesto acuto compensava in altezza l'eccezionale sviluppo orizzontale della navata, unificando nella cupola tutti gli spazi. Un effetto analogo si percepisce dall'interno, dove il vano gigantesco della cupola accentra gli spazi delle cappelle radiali conducendo lo sguardo verso il punto di fuga ideale nell'occhio della lanterna[3].



Mariano di Jacopo detto il Taccola, *Veduta generale della gru di Brunelleschi*, prima metà XV secolo, BNCF, Ms. Palatino 776, c. 10r

Brunelleschi fece poggiare la cupola esterna su ventiquattro supporti posti sopra gli spicchi di quella interna e incrociati con un sistema di sproni orizzontali che ricordavano nel complesso una griglia di meridiani e paralleli. La cupola esterna, mattonata con cotto rosso inframmezzato da otto costoloni bianchi, proteggeva anche dall'umidità la costruzione e faceva sembrare la cupola più ampia di quanto non sia. La cupola interna, più piccola e robusta, regge il peso di quella esterna e, tramite gli appoggi intermedi, le permette di svilupparsi maggiormente in altezza[3]. Nell'intercapedine infine si trova il sistema di scale che permette di salire sulla sommità. La cupola - soprattutto dopo la conclusione con la lanterna, che con il suo peso consolidava ulteriormente costoloni e vele - è quindi una struttura organica, dove i singoli elementi si danno reciprocamente forza[3], riconvertendo anche i pesi potenzialmente negativi in forze che aumentano la coesione, quindi positive. Le membrature sono prive di orpelli decorativi e, a differenza dell'architettura gotica, il complesso gioco statico che sostiene l'edificio è nascosto nell'intercapedine, anziché mostrato apertamente[3].

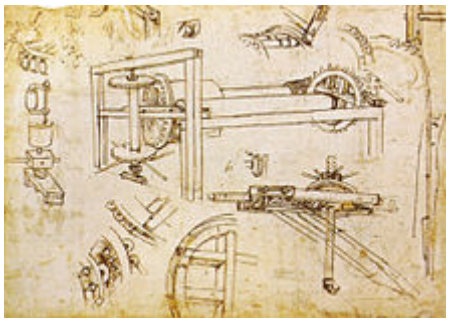
Per costruire la doppia calotta, Brunelleschi mise a punto un'impalcatura aerea che si innalzava gradualmente, partendo da una piattaforma lignea montata all'altezza del tamburo e fissata alle vele tramite anelli inseriti nella muratura[31]. All'inizio dell'opera, dove la parete della cupola era pressoché verticale, il ponteggio era sostenuto da travi infilate nel muro, mentre per l'ultimo tratto, in cui la calotta si curvava fino a convergere verso il centro, Brunelleschi progettò un ponteggio sospeso nel vuoto al centro della cupola, forse appoggiato con lunghe travi a piattaforme poste a quote inferiori, dove si trovavano anche i depositi di materiali e di strumenti[31].

Brunelleschi migliorò anche le tecnologie per alzare i pesanti blocchi di laterizio, applicando agli argani e alle carrucole di epoca gotica un sistema di moltiplicatori derivati da quelli usati nella fabbricazione degli orologi, in grado di aumentare l'efficacia della loro forza. Una coppia di cavalli legati a un albero verticale davano origine a un movimento circolare ascendente, che veniva poi impresso a un albero orizzontale da

cui si arrotolavano e srotolavano le funi che sorreggevano le carrucole con i carichi. Questi macchinari, che svolgevano delle funzioni specifiche per il sollevamento e posizionamento dei materiali sulla cupola in costruzione, rimasero probabilmente nei pressi del cantiere per un certo tempo, e furono riprodotte da Bonaccorso Ghiberti, Mariano di Jacopo (Taccola), Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo e Leonardo da Vinci. Per migliorare le condizioni di lavoro, Brunelleschi aveva inoltre approntato un sistema di illuminazione delle scale e dei passaggi che corrono, a vari livelli, tra l'involucro interno e quello esterno della cupola e con punti d'appoggio in ferro[31].

Vennero previsti dei punti di sostegno per i ponteggi necessari ad un'eventuale decorazione pittorica o musiva della calotta, mentre per l'esterno fu progettato sia un sistema di scolo delle acque piovane, sia un sistema di «buche e diversi aperti, acciò che i venti si rompessino, et i vapori, insieme con i tremuoti, non potessino far nocumento», sempre secondo quanto scrive il Vasari[31].

Ogni vela era affidata a una diversa squadra di muratori guidata da un capomastro, in modo da procedere uniformemente su ciascun lato. Quando la costruzione arrivò parecchio in alto, Brunelleschi allestì sui ponteggi anche una zona ristoro, dove gli operai potevano fare la pausa pranzo senza perdere tempo a scendere e risalire[32].



Leonardo da Vinci, *Argano a tre velocità di Brunelleschi*, 1480 circa, Biblioteca Ambrosiana, CA, c. 1083 verso

Brunelleschi dovette anche governare con polso le insubordinazioni, come lo sciopero dei muratori fiorentini che chiedevano migliori condizioni di lavoro, al quale rispose assumendo operai lombardi, più remissivi e avvezzi a lavorare nei grandi cantieri delle cattedrali del nord, lasciando i fiorentini a bocca asciutta, finché non li riassunse, ma a salario minorato. Brunelleschi fu costantemente al cantiere e si occupava di tutto, dalla progettazione di argani, carrucole e macchinari, alla scelta dei materiali nelle cave, dal controllo dei mattoni alle fornaci, al disegno di imbarcazioni per il trasporto, come quella brevettata nel 1438 con una propulsione a eliche ad aria e ad acqua, che però perse rovinosamente una parte del proprio carico mentre risaliva l'Arno presso Empoli.

Il suo proverbiale disinteresse per aiuti da parte di altri lo portò anche nel 1434 a rifiutare di riscriversi all'Arte dei Maestri di pietra e legname, che gli costò il carcere finché non venne liberato su intercessione dell'Opera del Duomo[33]. Per la costruzione delle due cupole, quella interna e quella esterna, vennero impiegati 4 milioni di mattoni di 55 forme e dimensioni differenti ed è la più grande cupola di mattoni del mondo.

Non ci sono pervenute testimonianze dirette dei progetti di Brunelleschi per i macchinari, ma ne restano numerose copie su disegno di Mariano di Jacopo detto il Taccola, Francesco di Giorgio Martini, Bonaccorso Ghiberti e Leonardo da Vinci[34].

Il sistema dei supporti e degli sproni tra le due calotte

Antonio da Sangallo il Vecchio, *Disegno di cupola a "spinapesce"*, inizio del XVI secolo, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze

Bonaccorso Ghiberti, *veduta della gru di Brunelleschi* (post 1446), BNCF, B.R. 228, c. 106r

Carrucole usate nel cantiere della cupola, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Cappella Barbadori (1420)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Cappella Barbadori****.*

Cappella Barbadori in Santa Felicita

Nel 1420 Brunelleschi realizzò la cappella Barbadori, poi Capponi, nella chiesa di Santa Felicita a Firenze. Con la distruzione della cappella Ridolfi in San Jacopo sopr'Arno, questa cappella è la più antica opera del genere costruita da Brunelleschi che ci sia pervenuta, nonostante i pesanti rimaneggiamenti successivi. Essa è inoltre una delle prime tappe del percorso di riflessione del grande architetto sul tema degli edifici a pianta centrale[35].

La cupola emisferica, poi distrutta e rifatta, poggiava su un ambiente cubico, raccordandosi con quattro pennacchi tra gli archi a tutto sesto delle pareti; in ciascuno di essi si trovava un oculo cieco, dove oggi si trovano i quattro tondi su tavola degli *Evangelisti* di Pontormo e Bronzino. Innovativo era l'uso agli angoli di doppie semicolonne ioniche, invece dei tradizionali pilastri gotici; esse, sui lati esterni, si appoggiano su pilastri angolari corinzi. Lo schema, che ripropone, isolandolo, il modello della campata del portico dello Spedale degli Innocenti, venne poi riproposto con poche varianti nella Sagrestia Vecchia e nella Cappella de' Pazzi[35].

Palagio di Parte Guelfa (1420)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Palagio di Parte Guelfa****.*

Sempre nel 1420 Filippo eseguì degli interventi nel palagio di Parte Guelfa. Si tratta di uno dei pochi casi di architettura civile dove lavorò Brunelleschi sicuramente poiché è documentato. L'intervento, incompiuto e molto alterato nel corso dei secoli, faceva parte di una riqualificazione del palazzo[36]. Brunelleschi progettò una nuova sala di riunione al primo piano con alcuni locali annessi per uffici, al di sopra di una trecentesca

Palagio di Parte Guelfa, zona progettata da Brunelleschi

struttura voltata al piano terra. Anche in questo caso Brunelleschi si ispirò a edifici della tradizione architettonica medievale fiorentina, come Orsanmichele, rielaborandoli però fino ad arrivare a soluzioni inedite[36]. La parete esterna, in pietraforte, è levigata e scandita da arcate a tutto sesto sormontate da grandi oculi ciechi, forse nei progetti originali aperti sulla sala. Le cornici attorno a questi elementi sono graduate prospetticamente, studiate per una vista "d'infilata", cioè inclinata per via della strada angusta. La costruzione venne interrotta per via della guerra contro Lucca e Milano (1426-1431) e ripresa solo molto tempo dopo da Francesco della Luna e poi da Giorgio Vasari[36].

Un altro lavoro in un palazzo civile attribuito a Brunelleschi è il cortile di palazzo Busini-Bardi, il più antico esempio di palazzo fiorentino con tale apertura porticata su quattro lati al centro, ripresa dall'architettura delle *domus* romane[37].

Sagrestia Vecchia (1421-1428)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Sagrestia Vecchia***.

Ancora al 1420 risale la commissione da parte di Giovanni di Bicci de' Medici per la costruzione di quella che poi venne chiamata la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, oltre a una cappella familiare adiacente nel transetto sinistro della basilica[38].

La Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, Firenze

Brunelleschi vi lavorò tra il 1421 e il 1428 e si tratta dell'unica opera architettonica che sia stata portata integralmente a compimento dal grande architetto. La sagrestia, concepita come un ambiente indipendente, sebbene comunicante con la chiesa, è composta da un vano principale a pianta quadrata, con una scarsella pure a base quadrata sul lato sud, il cui lato misura 1/3 del vano principale ed è affiancata da due piccoli ambienti di servizio, con volta a botte, una delle più antiche applicazioni di questo tipo di copertura nell'architettura rinascimentale[39].

L'aula principale ha il modulo del lato di base pari a 20 braccia fiorentine. La copertura è una cupola a ombrello, cioè divisa in spicchi costolonati, alla base di ciascuno dei quali si trova un oculo che, insieme alla lanterna, garantisce l'illuminazione interna. La scarsella è composta nella stessa maniera, con una propria cupoletta, che però è emisferica e cieca, con decorazione ad affresco, mentre i suoi lati sono dilatati da nicchie. Le pareti sono scandite da grandi archi a tutto sesto, che nelle zone al di sotto della cupola formano agli angoli quattro vele, dove vennero poi inseriti i medaglioni di Donatello e gli stemmi Medici. All'altezza della linea d'imposta degli archi corre una trabeazione in pietra serena con la parte centrale policroma e decorata da tondi con cherubini; essa corre senza soluzione di continuità per tutto il perimetro, compresa la scarsella. Agli angoli si trovano paraste scanalate di ordine corinzio[40].

Anche in questa opera Brunelleschi si ispirò a elementi dell'architettura medievale toscana, regolarizzandoli e rielaborandoli con soluzioni tratte dall'arte classica romana con un risultato di grande originalità. Per esempio la volta costolonata era già presente nell'architettura gotica, ma è innovativo l'uso dell'arco a tutto sesto. Anche la commistione tra linee dritte e cerchi è tipica del romanico toscano, come ad esempio nelle

tarsie marmoree della facciata di San Miniato al Monte. Rispetto all'architettura medievale però, Brunelleschi usò un metodo più razionale e rigoroso, studiando il modulo del cerchio inscritto nel quadrato, che si ripete nella planimetria e nell'alzato[40].

Interno della chiesa di San Lorenzo

San Lorenzo (dal 1421 circa)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica di San Lorenzo (Firenze)***.

Non è documentato quando esattamente Brunelleschi iniziò a lavorare in San Lorenzo. Un ampliamento della chiesa romanica venne avviato nel 1418, quando il priore Matteo Dolfini ottenne dalla Signoria il permesso per abbattere alcune case per ingrandire il transetto della chiesa e il 10 agosto 1421 egli celebrò una solenne cerimonia per benedire l'inizio dei lavori. Tra i finanziatori c'era lo stesso Giovanni di Bicci de' Medici che propose probabilmente il nome dell'architetto che già stava lavorando alla sua cappella. La ricostruzione dell'intera chiesa fu un progetto che dovette maturare in un secondo momento, probabilmente dopo il 1421, quando morì il Dolfini. L'inizio dell'intervento brunelleschiano viene generalmente collocato in quell'anno[41].

L'impianto della chiesa, come in altre opere di Brunelleschi, si ispira ad altri edifici della tradizione medievale fiorentina, come Santa Croce, Santa Maria Novella o Santa Trinita, ma a partire da questi modelli Brunelleschi creò qualcosa di più rigoroso, con esiti rivoluzionari. L'innovazione fondamentale sta nell'organizzazione degli spazi lungo l'asse mediano applicando un modulo (sia in pianta che in alzato), corrispondente alla dimensione di una campata quadrata, con la base di 11 braccia fiorentine, lo stesso dello Spedale degli Innocenti. L'uso del modulo regolare, con la conseguente ripetizione ritmica delle membrature architettoniche, definisce una scansione prospettica di grande chiarezza e suggestione, soprattutto nelle due navate laterali, che assomigliano a un doppio loggiato simmetrico dello *Spedale*, applicato per la prima volta all'interno di una chiesa: anche qui infatti l'uso della campata quadrata e della volta a vela genera la sensazione di uno spazio scandito come una serie regolare di cubi immaginari sormontati da semisfere. Le pareti laterali sono decorate da paraste che inquadrano gli archi a tutto sesto delle cappelle. Queste ultime però non sono proporzionate al modulo e si pensa che siano una manomissione al progetto originale di Brunelleschi, messa in atto probabilmente dopo la sua morte (1446). Inoltre la razionalità dell'impianto nel piedicroce non trova un riscontro di analoga lucidità nel transetto, poiché qui probabilmente Brunelleschi dovette adattarsi alle fondazioni già avviate dal Dolfini[42].

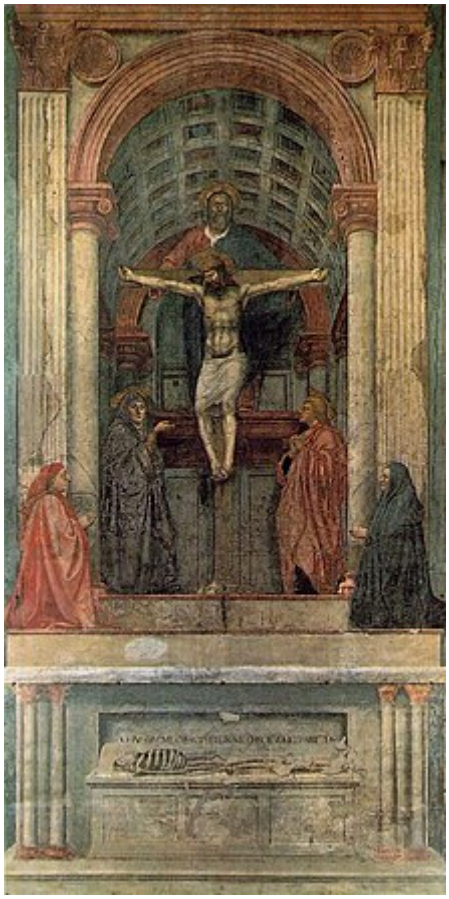
Nonostante le alterazioni la basilica trasmette ancora un senso di concezione razionale dello spazio, sottolineata dalla membrature portanti in pietra serena, che risaltano sull'intonaco bianco secondo il più riconoscibile stile brunelleschiano. L'interno è estremamente luminoso, grazie alla serie di finestre ad arco che corre lungo il cleristorio. Le colonne hanno capitelli corinzi con pulvino, come nello Spedale degli Innocenti, mentre il soffitto della navata centrale è piano, decorato a lacunari[43].

La *Trinità* e le fortificazioni (1424-1425)

Nel 1424 sarebbe datata la presunta collaborazione di Brunelleschi con Masaccio nella costruzione prospettica del famoso affresco della *Trinità* in Santa Maria Novella[16]. La perfetta organizzazione spaziale, che fece scrivere a Vasari "pare che sia bucato quel muro", fu un po' il manifesto della cultura prospettica formulata a Firenze in quegli anni ed è così accurata che alcuni hanno tentato di riprodurla sia in pianta che

in alzato[44]. Non esistono documenti o menzioni della collaborazione, ma la rigorosità dello schema ha fatto pensare che il grande architetto avesse almeno offerto una consulenza durante il disegno, correndo tra i due buoni rapporti, come testimonia il *Libro di Antonio Billi* e alcune menzioni di Vasari[14].

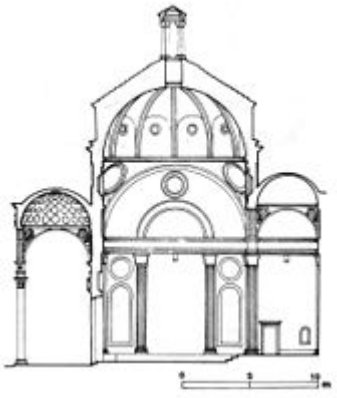
Sempre nel 1424 Brunelleschi iniziò i sopralluoghi a Pisa come consulente sulle fortificazioni, seguite da quelle sulle mura di Lastra a Signa, di Signa e di Malmantile. Nel 1425 fu nominato priore del quartiere di San Giovanni a Firenze. Nel catasto del 1427 dichiarò di possedere una casa nel quartiere e un deposito nel Monte di Firenze di 1.415 fiorini e di 420 su quello di Pisa[16]. Lo stesso anno venne consultato per la cupola del Battistero di Volterra[45].

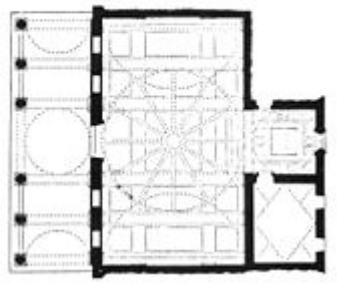


Masaccio (e Brunelleschi?), *Trinità* (1424-1427 circa), Santa Maria Novella, Firenze

Cappella de' Pazzi (dal 1429)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cappella de' Pazzi****.*





Pianta e alzato della Cappella dei Pazzi

Nel 1429 i francescani di Santa Croce affidarono a Brunelleschi la ricostruzione della sala capitolare sul chiostro, che divenne poi la Cappella de' Pazzi, finanziata da Andrea de' Pazzi[46].

La prima pietra venne messa nel 1433 circa e i lavori proseguirono lentamente fino alla morte dell'architetto, venendo poi terminata dopo il 1470 da Giuliano da Maiano e altri[47]. Con un arco così ampio per il completamento dei lavori è sempre stato un problema definire con precisione cosa spetti alla paternità di Brunelleschi e cosa sia stato frutto dell'opera dei suoi continuatori; una parte della critica propende oggi per riconoscere al grande architetto almeno il progetto in tutte le linee essenziali, sia della struttura interna che esterna, compreso, ma con maggiori riserve, il portico, che rappresenterebbe l'unica facciata brunelleschiana[46].

Lo schema generale, come nelle altre opere di Brunelleschi, si ispira a un precedente medievale, in questo caso la sala capitolare di Santa Maria Novella (il Cappellone degli Spagnoli), con un vano principale a pianta rettangolare e scarsella[46].

L'interno è molto essenziale e si basa, come nella Sagrestia Vecchia, nel modulo a 20 braccia fiorentine (circa 11,66 metri), che è la misura della larghezza dell'area centrale, dell'altezza dei muri interni e del diametro della cupola, in modo da avere un cubo immaginario sormontato da una semisfera[47]. A questa struttura vanno aggiunte le due braccia laterali (coperte da volta a botte), un quinto ciascuno rispetto al lato del cubo centrale, e la scarsella dell'altare (con cupoletta), larga un altro quinto, pari all'arco di ingresso. La principale differenza con la pianta della sagrestia Vecchia è quindi la base rettangolare, che fu forse influenzata dall'assetto dei preesistenti edifici circostanti[47].

Una panca in pietra serena corre sul perimetro e venne costruita per permettere l'uso della cappella come luogo di riunione per i frati. Dalla panca si dipartono le paraste corinzie, sempre in pietra serena, che scandiscono l'ambiente e si collegano alle membrature superiori; grazie all'espediente della panca che fa da zoccolo, esse sono alla stessa altezza di quelle della scarsella, rialzata di alcuni gradini[48]. L'apertura ad arco sopra il vano dell'altare è riprodotta anche sulle altri pareti, così come il profilo della finestra tonda sulla parete di accesso, creando un puro ritmo geometrico. La cupola a ombrello è segnata dai sottili costoloni a rilievo e la luce inonda la cappella dalla lanterna e dalle finestrelle disposte sul tamburo. Il grigio omogeneo e profondo della pietra si staglia sul fondo a intonaco bianco, nello stile più tipico del grande architetto fiorentino.

Interno della Cappella dei Pazzi

La decorazione plastica è strettamente subordinata all'architettura, come nella Sagrestia Vecchia: le pareti accolgono dodici grandi medaglioni in terracotta invetriata con gli *Apostoli*, tra le migliori creazioni di Luca della Robbia[47]; più in alto si trova il fregio, sempre con il tema dei Cherubini e dell'Agnello. Nelle vele della cupola, altri 4 tondi policromi, sempre in terracotta, che rappresentano gli *Evangelisti*, sono attribuiti a Andrea della Robbia o al Brunelleschi stesso che ne avrebbe curato il disegno prima di affidarne la realizzazione alla bottega dei Della Robbia: in queste opere nella scelta dell'artefice si può cogliere la polemica di Brunelleschi contro le decorazioni troppo espressive di Donatello nella Sacrestia Vecchia, con il quale interruppe di fatto la fino ad allora proficua collaborazione[48].

Secondo Brunelleschi era preferibile non mettere ancone (pale dipinte o scolpite) sugli altari, preferendo il ricorso alle sole vetrate sulle pareti. Le due vetrate della scarsella completano infatti il ciclo iconografico dei medaglioni e sono state realizzate su disegno di Alesso Baldovinetti: raffigurano *Sant'Andrea* (quella rettangolare) e il *Padre Eterno* (nell'oculo), che è in diretta corrispondenza con il medaglione di *Sant'Andrea* sulla porta d'ingresso nel portico[48].

La guerra contro Lucca (1430-1431)

Nel 1430 Brunelleschi, Donatello, Michelozzo e Ghiberti erano impegnati nelle opere difensive dell'accampamento fiorentino durante la guerra contro Lucca[49]. Brunelleschi arrivò sul campo di battaglia il 5 marzo, quando i fiorentini iniziavano l'assedio della città. Filippo studiò un modo per deviare il Serchio e allagare la città, e da aprile a giugno lavorò a un complesso sistema di chiuse a nord, coordinate da un sistema di argini dagli altri lati. L'impresa però si rivelò un fallimento e l'acqua invase il campo fiorentino, vanificando l'assedio.

Al rientro si dedicò al proseguimento dei lavori della cupola. Nel 1431 fu incaricato di predisporre l'altare di San Zanobi e creare una cripta, mai realizzata, nel Duomo di Firenze[49].

Viaggi e rientro (1432-1434)

Nel 1430 venne consultato per il tiburio del duomo di Milano. Nel 1432 fece un viaggio a Ferrara ospite di Niccolò III d'Este e successivamente si spostò a Mantova da Giovan Francesco Gonzaga, dove venne consultato per questioni idrauliche legate al corso del Po. Delle opere eseguite nelle due città restano tracce nulle o molto scarse[49]. Visitò anche Rimini per consulenze varie a Sigismondo Pandolfo Malatesta, che stava ristrutturando Castel Sismondo[45].

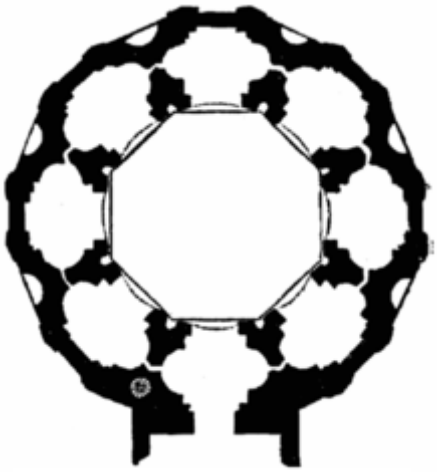
Tornato a Firenze, ricevette l'incarico di scolpire un lavabo per la Sagrestia delle Messe del Duomo, che venne poi eseguito dal Buggiano, suo figlio adottivo dal 1419[16]. Il naufragio sfiorato del suo "badalone", l'imbarcazione con eliche da lui brevettata per il trasporto dei materiali in Arno, comportò la revoca del permesso di navigazione dell'imbarcazione[49].

Nel 1433 Brunelleschi conobbe Mariano di Jacopo, detto il Taccola, un inventore di congegni e macchinari che restò affascinato dalle gru e dagli argani progettati per il cantiere della cupola, tanto da riportare nel suo trattato *De ingeniis* un'"intervista" a Brunelleschi stesso[45]. Lo stesso anno l'architetto si recò a Roma per un ulteriore studio dell'antichità classica: in special modo i suoi interessi si diressero verso lo studio degli edifici a pianta centrale[49].

Nel 1434 venne incarcerato per il mancato pagamento della tassa di iscrizione all'arte dei Maestri di Pietra e Legname, ma viene rilasciato grazie all'intervento dell'Opera del Duomo. Suo figlio adottivo, il Buggiano, era nel frattempo fuggito a Napoli con i suoi denari e gioielli, ma grazie all'intervento di papa Eugenio IV viene fatto tornare a Firenze[49].

La Rotonda degli Angeli (dal 1434)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Rotonda del Brunelleschi****.*



Pianta della Rotonda degli angeli

Tornato libero, nel 1434 Brunelleschi stipulò il contratto per la costruzione della rotonda di Santa Maria degli Angeli su commissione dell'Arte di Calimala, dove lavorò fino al 1436 lasciando l'opera incompiuta[49]. È l'unico edificio a pianta centrale progettato da Brunelleschi senza doversi misurare con strutture continue.

Il progetto si rifaceva ai modelli classici a pianta centrale e prevedeva una pianta ottagonale all'interno, circondata da una corona di cappelle comunicanti tra loro. L'altare doveva trovarsi probabilmente al centro, coperto da una cupola. Ciascuna cappella, di forma quadrata con due nicchie ai lati che la fanno sembrare ellittica, aveva una parete piana verso l'esterno, mentre negli spazi dei pilastri erano tagliate nicchie esterne forse destinate ad essere decorate da statue. Le nicchie interne dovevano essere in comunicazione l'una con l'altra, in modo da generare un andamento circolare dello spazio[50].

I lavori vennero bloccati dopo tre anni di lavori per via della guerra contro Lucca (1437) e non furono più proseguiti oltre i circa sette metri di altezza. Il resto dell'edificio, lasciato incompleto e chiamato comunemente con il sinistro nome di "Castellaccio", venne realizzato solo tra il 1934 e il 1940[50].

Vicopisano e Pisa (1435)

Nel 1435 l'Opera del Duomo lo inviò a Vicopisano, per sovrintendere alla costruzione della rocca[49] da lui stesso progettata.

Lo stesso anno progettò la porta del Parlascio a Pisa[51] e, tornato a Firenze, si dedicò alla rotonda di Santa Maria degli Angeli[49].

L'inaugurazione della Cupola (1436)

La cupola di Santa Maria del Fiore

Il 25 marzo 1436, giorno di inizio del calendario fiorentino, Brunelleschi poté finalmente assistere alla solenne inaugurazione della cattedrale, alla presenza di papa Eugenio IV. Brunelleschi sistemò l'interno della chiesa, abbattendo il muro provvisorio tra le navate e il corpo absidale, dove aveva avuto sede il cantiere, rimuovendo macchinari e materiali e facendo costruire un coro ligneo provvisorio attorno all'altare maggiore, con dodici statue di *Apostoli*[52].

La cupola venne terminata effettivamente solo nell'agosto, quando il 31 il vescovo di Fiesole Benozzo Federighi, su delega dell'arcivescovo Giovanni Maria Vitelleschi, salì sulla sommità della volta e pose l'ultima pietra benedicendo la grandiosa opera architettonica. Seguì un banchetto di festeggiamento mentre tutte le campane delle chiese cittadine suonavano a festa[52].

La cupola assurse a simbolo, oltre che religioso, anche cittadino, in quanto come essa ridefiniva e riproporzionava l'edificio sottostante, originariamente gotico, così la città di Firenze ridisegnava e sottometteva il territorio a lei vicino[52]. Dal punto di vista ideologico si è spesso detto infatti che l'ombra della cupola incombe su tutti i popoli della Toscana[53].

La lanterna (dal 1436)

Restava da costruire la lanterna, per la quale Brunelleschi aveva fornito un progetto già nel 1432. La cupola nel frattempo era stata chiusa da una struttura ad anello, collocata nel punto in cui si toccavano le due calotte, in modo da serrarle tra di loro e creando anche otto stanze sulla sommità[54].

Modello ligneo della lanterna, forse dall'originale di Brunelleschi e Manetti, XVII secolo, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Lanterna di Santa Maria del Fiore vista dal campanile

Tuttavia nel 1436, dopo l'inaugurazione della cupola, anziché dare il via immediato al progetto brunelleschiano per la lanterna si preferì bandire un nuovo concorso, durante il quale Brunelleschi dovette di nuovo mettersi in discussione, gareggiando, tra gli altri, con il suo collaboratore Antonio Manetti e con il rivale di sempre Ghiberti. Il 31 dicembre 1436 la commissione giudicante, nella quale partecipava anche Cosimo de' Medici, approvò il modello di Filippo, costruito in legno dallo stesso Manetti[55].

Come di consueto, Brunelleschi organizzò nei minimi dettagli il cantiere, creando una gru girevole e un castello di legno come impalcatura. La costruzione vera e propria prese il via solo nel 1446 e un mese dopo Brunelleschi morì, quando era stata edificata solo la base. L'opera venne portata a termine da Andrea del Verrocchio nel 1461, che creò anche la palla dorata con croce sulla sommità (la sfera originale crollò nel 1601 e venne in seguito reintegrata)[56].

La lanterna è un prisma a otto facce con contrafforti agli angoli e alte finestre lungo i lati, coperta a cono rovesciato e scanalato. In ciascuno degli spigoli si trova una scala "a cerbotana vota" (Vasari, 1550), cioè a forma di pozzetto dove corrono ferri metallici a mo' di scalette. La lanterna era legata alle meditazioni sul tema degli edifici a pianta centrale sviluppate nella rotonda di Santa Maria degli Angeli. Essa è fulcro visivo dell'intera cattedrale e conclude formalmente le linee ascendenti che corrono lungo i costoloni. Inoltre essa ha il compito statico di chiudere gli sproni e le otto vele circostanti. Nel disegnarla Brunelleschi si ispirò forse alle oreficerie sacre, come gli incensieri o gli ostensori, ingrandendole su scala monumentale. La lanterna odierna è forse stata alterata in fase di realizzazione rispetto al progetto originario, per la presenza di ornamenti eleganti e raffinati, più in sintonia con lo stile della metà del secolo, dominato dalla figura di Leon Battista Alberti[57].

Le tribune morte (dal 1438)

Una delle tribune morte, lato nord

Nel 1445, mentre Brunelleschi stava mettendo in opera la lanterna, iniziò anche un'importante aggiunta alla zona absidale del Duomo, cioè le "tribune morte" (ovvero "cieche", prive di aperture), progettate fin dal 1438[57].

Sono dei tempietti a base semicircolare addossati alle pareti esterne del tamburo, nei punti sgombri tra le tribune delle absidi. La loro superficie è articolata da cinque nicchie marmoree alternate a coppie di semicolonne corinzie, in modo da accentuare i volumi con il chiaroscuro dei vuoti e pieni[3].

Le funzioni delle tribune sono essenzialmente quella di dilatare ulteriormente lo spazio radiale delle absidi creando una sorta di corona, armonizzare la superfici facendo da mediazione con il tamburo che emerge, e anticipare la mole della cupola[3]. Inoltre vennero costruite anche per ragioni statiche, quali corpi spingenti alla base della cupola: infatti sezionando queste strutture otteniamo degli archi rampanti, simili ai contrafforti delle chiese gotiche.

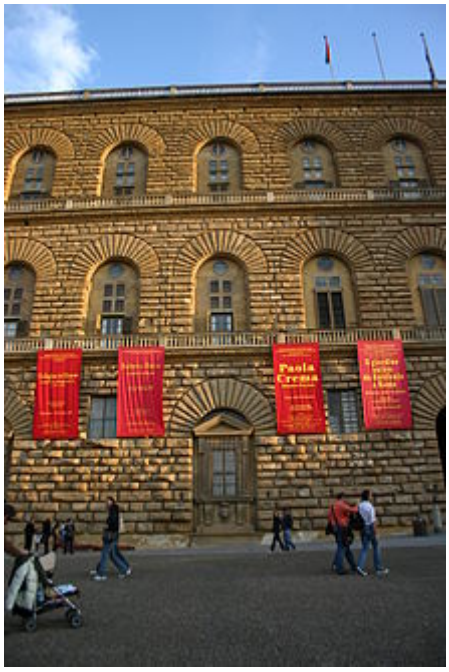
Il progetto per palazzo Medici/Pitti (1443 circa)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Palazzo Medici-Riccardi*** *e* ***Palazzo Pitti****.*

Nel 1439 Brunelleschi allestì la famosa rappresentazione vivente dell'*Annunciazione*, durante il Concilio di Firenze.

Giorgio Vasari riporta nelle Vite un episodio della vita di Brunelleschi che non ha trovato riscontri documentari e che è oggetto di valutazioni controverse da parte degli storici dell'arte. Non compare neanche nella biografia del Manetti, che però è incompiuta proprio sugli ultimi anni di vita dell'artista. Nel 1443 Cosimo il Vecchio comprò alcuni edifici e terreni in via Larga per farne il proprio palazzo, costruito di lì a pochi anni da Michelozzo. Ma Vasari riporta che il capostipite di casa Medici si rivolse innanzitutto a Filippo Brunelleschi nel 1442, che gli portò un modello per il suo palazzo il quale venne però scartato

poiché troppo "suntuoso e magnifico", tale da destare pericolose invidie. Secondo il progetto di Filippo l'accesso principale avrebbe dovuto essere su piazza San Lorenzo (dove oggi si trovano le mura del giardino)[58].


Il nucleo quattrocentesco di Palazzo Pitti

Il progetto venne poi scelto dal rivale di Cosimo, il banchiere Luca Pitti, che lo mise in opera solo nel 1458, ben oltre la morte di Filippo, costituendo il nucleo primitivo dell'attuale palazzo Pitti; sempre secondo la testimonianza di Vasari il Pitti richiese espressamente che le finestre del suo palazzo fossero grandi quanto le porte di palazzo Medici e che il cortile potesse contenere tutto palazzo Strozzi, il più grande edificio privato cittadino: in effetti tali condizioni sono soddisfatte, sebbene le finestre fossero originariamente aperte per formare una loggia e sebbene palazzo Pitti abbia solo tre lati invece di quattro, disposti attorno all'enorme cortile (rifatto nel XVI secolo). Il nucleo originale del palazzo corrisponde alle sei finestre centrali e il portale, con la facciata composta secondo un modulo fisso, che ricorre nell'ampiezza delle aperture e nella loro distanza; moltiplicato per due dà l'altezza delle aperture e per quattro l'altezza dei piani[59].

Nuova fu anche la presenza di una piazza antistante il palazzo, la prima destinata a un palazzo privato a Firenze, che permetteva una visuale frontale e centrata dal basso, secondo il punto di vista privilegiato definito anche da Leon Battista Alberti[59].

Il pulpito di Santa Maria Novella (1443)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pulpito di Santa Maria Novella***.

Nel 1443 disegnò e approntò un modello ligneo per il pulpito di Santa Maria Novella, realizzato poi dal Buggiano. Lo stesso anno è incisa la data sulla parete settentrionale della Cappella dei Pazzi, probabile conclusione dei lavori, mentre a un anno prima risale la data a cui fanno riferimento le mappe astronomiche nella sagrestia Vecchia e nella stessa cappella dei Pazzi (4 luglio 1442), legata probabilmente al ricordo della venuta in città di Renato d'Angiò[49].

Santo Spirito (dal 1444)

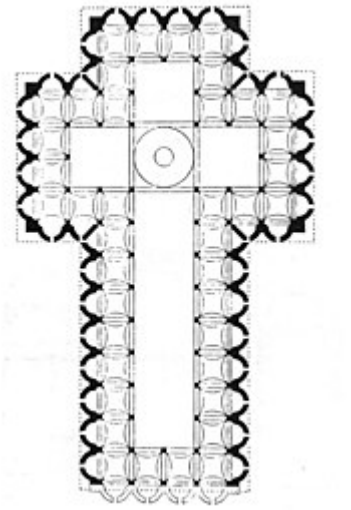
Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica di Santo Spirito***.

Interno di Santo Spirito

La ristrutturazione della basilica di Santo Spirito, progettata dal 1428 e messa sotto contratto nel 1434, venne realizzata solo a partire dal 1444[49]. Nel 1446 giunse a Santo Spirito il primo fusto di colonna[49].

Nonostante le modifiche al progetto originario apportate dai continuatori, la chiesa rappresenta il capolavoro delle ultime meditazioni di Brunelleschi sul modulo e sulla combinazione tra croce latina e pianta centrale, con un'articolazione degli spazi molto più ricca e complessa di San Lorenzo. Si tratta di una nuova interpretazione della classicità non solo nei metodi ma anche nell'imponenza e monumentalità[60]. Un colonnato continuo di campate quadrate con volta a vela circonda tutta la chiesa compreso il transetto e il

capocroce, creando un camminamento (come nel Duomo di Pisa o di Siena) dove si aprono quaranta cappellette a nicchia. I profili delle nicchie dovevano essere nei progetti visibili dall'esterno, come nel Duomo di Orvieto, creando un rivoluzionario effetto di forte chiaroscuro e movimento delle masse murarie, che fu sostituito in fase costruttiva con un più tradizionale muro rettilineo[61].



Pianta di Santo Spirito secondo il progetto originario di Brunelleschi

All'incrocio dei bracci si trova la cupola, originariamente pensata da Brunelleschi senza tamburo, come nella Sagrestia Vecchia, in modo da illuminare con maggiore intensità la mensa dell'altare centrale, rendendo più esplicita l'allusione alla luce divina dello Spirito Santo, al quale è dedicata la chiesa. Anche la copertura della navata centrale sarebbe dovuta essere con volta a botte invece che con controsoffitto piano, così da accentuare l'effetto di dilatazione dello spazio interno verso l'esterno, come se la chiesa "gonfiasse". Le campate dovevano continuare anche in controfacciata, con l'originale creazione di quattro portali, a fronte di sole tre navate[61].

Nonostante queste manomissioni a Santo Spirito il distacco dalla tradizione gotica si approfondisce e diviene definitivo. Il modulo della campata di undici braccia fiorentine arriva a definire ogni parte della chiesa. Entrando nella chiesa e camminando verso il capocroce si può cogliere l'estremo dinamismo del variare continuo del punto di vista attraverso la sequenza ritmica degli archi e delle colonne, che creano filari prospettici anche trasversalmente, verso le nicchie e i portali. Il tutto dà però, a differenza delle chiese gotiche, l'effetto di estrema armonia e chiarezza dell'insieme, grazie alla regolazione secondo principi razionali unitari[62].

La luce evidenzia il ritmo arioso ed elegante degli spazi, entrando in maniera graduale attraverso le differenti aperture, più ampie nel cleristorio della navata centrale e dagli oculi della cupola. Le navate laterali si trovano così ad essere più scure, dirigendo l'occhio inevitabilmente verso il nodo luminoso: l'altare centrale[62].

Gli ultimi anni e la morte (1445-1446)

Nel 1445 veniva inaugurato, sebbene non ancora concluso, lo Spedale degli Innocenti, la prima architettura avviata da Brunelleschi. Lo stesso anno si iniziò la costruzione delle *Tribune morte* del Duomo, progettate fin dal 1438[49], e nel febbraio/marzo 1446 veniva messa in opera la lanterna della cupola.

La sepoltura di Brunelleschi in Santa Maria del Fiore

Brunelleschi morì a Firenze nella notte tra il 15 e il 16 aprile del 1446, lasciando come erede, di una casa e di 3.430 fiorini, il figlio adottivo Buggiano[49].

La sua tomba venne inizialmente collocata in un loculo nel campanile di Giotto e trasferita solennemente in duomo il 30 settembre dello stesso anno. Persa la sua localizzazione nel corso dei secoli, fu riscoperta solo nel 1972, durante gli scavi della chiesa di Santa Reparata sotto la cattedrale[63].

Secondo Antonio Manetti: "Gli fu fatto tanto onore d'essere seppellito in Santa Maria del Fiore, e postovi l'effigie sua al naturale, secondo che si dice, scultura di marmo a perpetua memoria, con uno tanto epitaffio":

(**LA**)

«QUANTUM PHILIPPUS ARCHITECTUS ARTE DAEDALEA VALUERIT, CUM HUIUS CELEBERRIMI TEMPLI MIRA TESTUDO, TUM PLURES MACHINAE DIVINO INGENIO AB EO ADINVENTAE DOCUMENTO ESSE POSSUNT - QUAPROPTER OB EXIMIAS SUI ANIMI DOTES SINGULARESQUE VIRTUTES - XV- KL MAIAS ANNO MCCCC XLVI EIUS B.M. CORPUS IN HAC HUMO SUPPOSITA GRATA PATRIA SEPELIRI IUSSIT.»

(**IT**)

«Quanto sia stato eminente Filippo nell'arte di Dedalo è mostrato dalla meravigliosa cupola di questo tempio molto famoso, e dalle molte macchine inventate da lui per divino ingegno. E per le eccellenti qualità del suo animo e le sue singolari virtù, il suo corpo ben meritevole è stato sepolto in questa terra il 15 maggio 1446 per ordine della sua grata madrepatria.»

(Epitaffio di Brunelleschi nel Duomo di Firenze)

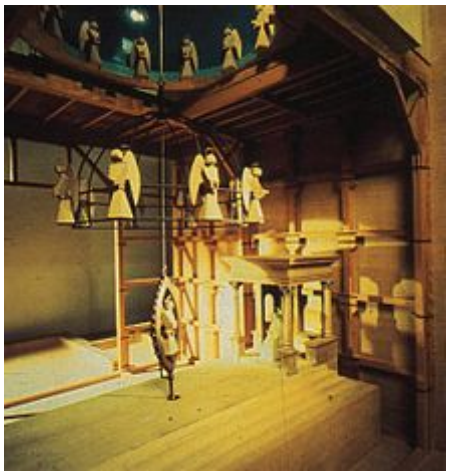
L'epitaffio si trova nella navata sinistra, al di sotto del busto del Buggiano, che fa parte della serie di artisti illustri che hanno contribuito, nei secoli, allo splendore della cattedrale: gli altri sono Arnolfo di Cambio, Giotto, Antonio Squarcialupi, Marsilio Ficino ed Emilio de Fabris.

Lo scenografo

«Vedere muovere un cielo pieno di figure vive, e i contrappesi di ferri girare e muovere e con lumi coperti e da scoprirsi s'accendono: cose che diedero a Filippo grandissima lode.»

(Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione del 1550.)

Secondo Giorgio Vasari Brunelleschi fu l'inventore dei macchinari scenici per l'annuale rievocazione dell'Annunciazione che si teneva in San Felice in Piazza e, secondo attribuzioni più recenti[64], fu responsabile, direttamente o tramite collaboratori della sua cerchia come il Cecca, degli "ingegni" scenici per l'Ascensione, rievocata ogni anno in Santa Maria del Carmine, e per la celebre annunciazione vivente allestita nel 1439, forse nella Santissima Annunziata o in San Marco, in occasione del Concilio di Firenze. Un testimone oculare di queste ultime due rappresentazioni fu il prelato ortodosso Abramo di Souzdal che, giunto al seguito del metropolita di Kiev, lasciò una dettagliata descrizione in slavo antico[43].



Ricostruzione in modello dell'"ingegno" dell'Annunciazione di San Felice in Piazza di Brunelleschi

L'annunciazione del 1439 per esempio prevedeva il passaggio di un angelo lungo tutta la navata della chiesa, sospeso sopra gli spettatori. Scorreva su un canapo che andava dalla "tribuna dell'Empireo", sopra il portale della chiesa dove si trovava la rappresentazione del Padreterno, fino alla sommità del tramezzo, dove stava Maria in una cella. Dopo aver dato l'annuncio tornava verso l'Empireo, scambiandosi con un fuoco d'artificio che veniva in senso opposto e che rappresentava lo Spirito Santo[43]. L'effetto scenografico di queste rappresentazioni sopravvive ancora oggi nella festa pasquale dello scoppio del carro dove la *colombina*, sospesa su cavi, attraversa velocemente il Duomo di Firenze, dal carro posto sul sagrato della chiesa fino all'altare maggiore e viceversa.

L'"ingegno" di San Felice in Piazza invece prevedeva un'apertura rotonda che improvvisamente si apriva con fragore mostrando una grande nicchia rialzata sopra l'altare, illuminata da fiammelle come un cielo stellato, dove stavano il Padreterno e dodici angeli cantori. Sotto di esso si trovava appesa una struttura a forma di cupola rotante, il "mazzo", con attaccati otto angeli impersonati da fanciulli che cantavano le lodi di Maria, dal centro della quale si abbassava una mandorla, illuminata ai bordi con piccole lucerne, con un giovane che impersonava l'arcangelo Gabriele, che arrivava al suolo e visitava Maria, seduta dentro una specie di tempietto[43]. Il gruppo rotante di angeli in "volo", riproposto probabilmente anche in anni successivi, dovette fare da ispirazione per la composizione della *Natività mistica* di Sandro Botticelli (1501).

Gli allestimenti di Brunelleschi inaugurarono un nuovo modo di spettacolarizzare le rievocazioni sacre, usando sia una scenografia fissa che apparati semoventi, in grado di ricreare l'illusione del volo di angeli. Nel fare questo Brunelleschi si servì della grande esperienza messa punto nella progettazione di macchinari, argani, congegni per il sollevamento, la sospensione e la trazione di materiali, usati nei suoi cantieri. Il tutto era reso più spettacolare anche dall'uso di giochi pirotecnici, illuminazioni improvvise, tendaggi[43]. La ricostruzione lignea in scala di questi apparati è stata fatta alla mostra *Il luogo teatrale a Firenze* del 1975 curata dallo storico dello spettacolo Ludovico Zorzi[65].

Le fattezze di Brunelleschi

Conosciamo l'aspetto di Filippo Brunelleschi da vari ritratti. Ci è pervenuta anche la maschera funeraria in stucco bianco che, presa subito dopo il decesso, è oggi conservata nel Museo dell'Opera del Duomo. A partire da essa si ispirò il Buggiano per scolpire il busto "clipeato" che si trova ancora oggi sulla parete della navata sinistra del Duomo di Firenze. Il maestro vi è ritratto senza gli strumenti tipici del mestiere di architetto (compasso, disegni di progetti), a sottolineare la sua superiorità intellettuale rispetto alla prassi artigianale, come indica anche l'epitaffio sottostante in latino, dettato da Carlo Marsuppini[63].

Maschera funeraria di Brunelleschi (1456), Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

I suoi resti, rinvenuti nel 1972, testimoniano la bassa statura e la corporatura gracile, confermando la descrizione di Vasari, che lo ricorda come "sparuto nella persona". La testa era grande, superiore alla media, e dai ritratti si è ricostruito il cranio calvo, gli orecchi pronunciati, il naso largo, le labbra sottili[63].

Una sua effigie in età più giovane dovrebbe trovarsi nel *San Pietro in cattedra*, affresco di Masaccio nella Cappella Brancacci di Firenze, accanto ad altri artisti dell'epoca tra i quali lo stesso Masaccio, Leon Battista Alberti e, forse, Masolino. Sempre secondo la tradizione Filippo fece da modello a Donatello per la statua del *Profeta imberbe*, destinata al campanile di Santa Maria del Fiore (1416-1418). Il profilo di Filippo compare anche nel dipinto dell'anonimo fiorentino del 1470 circa, già attribuito a Paolo Uccello, assieme ad altri quattro fondatori delle arti figurative fiorentine: Giotto, Paolo Uccello stesso, Donatello e Antonio Manetti. A questa immagine si ispirò l'incisore che curò i ritratti dell'edizione del 1568 delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*[66].

Ritratto nelle *Vite* di Giorgio Vasari, edizione giuntina del 1568

Tra i ritratti più tardi, tutti derivati da questi prototipi, ci sono un busto marmoreo di Giovanni Bandini, sempre all'Opera del Duomo (seconda metà del XV secolo), o la statua di Luigi Pampaloni in piazza del Duomo (1835 circa), che lo raffigura mentre guarda verso il suo capolavoro: la Cupola.

Elenco delle opere

Scultura

- Altare argenteo di San Jacopo, cattedrale di Pistoia (1400-1401)
  - *Sant'Agostino* (attr.)
  - *San Giovanni Evangelista* (attr.)
  - *Geremia e Isaia* (attr.)
- *Sacrificio di Isacco*, Museo del Bargello, Firenze (1401)
- *Madonna col Bambino* (attr.), palazzo Davanzati, Firenze (1402-1405 circa) – se ne conoscono circa ottanta repliche con lievi differenze, sparse nei musei del mondo.
- *Crocifisso di Brunelleschi*, cappella Gondi in Santa Maria Novella, Firenze (1410-1415 circa)
- *San Pietro* (attr.), Museo di Orsanmichele, Firenze (1412 circa)
- *Pulpito di Santa Maria Novella* (disegno), scolpito dal Buggiano, Santa Maria Novella, Firenze (1443)

Architettura

Staggia senese

- Cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze (1418-1434)
- Spedale degli Innocenti, Firenze (1419-1427, completato da altri)
- Cappella Barbadori, Santa Felicita (1420)
- Ampliamento del palagio di Parte Guelfa, Firenze (1420 circa)
- Sagrestia Vecchia, San Lorenzo, Firenze (1421-1426)
- Basilica di San Lorenzo, Firenze (1421 circa - completata da altri)
- Mura di Lastra a Signa (risistemazione, 1424-1425)
- Mura di Signa (risistemazione, 1424)
- Mura di Malmantile (1424)
- Cappella de' Pazzi, Firenze (1429 circa - completata da altri)
- Palazzo Bardi?, Firenze (anni 1430)
- Castello di Staggia Senese (1431)
- Rotonda di Santa Maria degli Angeli, Firenze (1434-1437 - completata da altri)
- Rocca di Vicopisano (1435-1440)
- Rocca di Castellina in Chianti
- Castello di Rencine (ristrutturazione)
- Basilica di Santo Spirito, Firenze (1444 - completata da altri)

- Progetto di palazzo Pitti?, Firenze (iniziato postumo, dal 1458)

Note

1. ^ Usato ad esempio da Vasari (1560-1568), vedi anche Capretti, p. 10.
2. ^ Diane Bodart, *Renaissance & Mannerism*, New York, Sterling, 2008, ISBN 978-1-4027-5922-2.
3. De Vecchi e Cerchiari, p. 36.
4. ^ Zucconi, p. 55.
5. Capretti, p. 10.
6. ^ Capretti, pp. 10-11.
7. ^ Capretti, p. 11.
8. ^ Capretti, p. 14.
9. ^ Capretti, p. 15.
10. ^ Capretti, p. 20.
11. ^ Per tutto il paragrafo: Capretti, pp. 22-23.
12. Capretti, p. 23.
13. Capretti, p. 24.
14. Luciano Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra 2002.
15. Capretti, p. 26.
16. Capretti, p. 120.
17. Capretti, p. 28.
18. Capretti, p. 30.
19. Capretti, p. 31.
20. Capretti, p. 36.
21. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 35.
22. Capretti, p. 38.
23. ^ Adriano Marinazzo, *La restituzione digitale della fronte porticata dell'Ospedale degli Innocenti da Brunelleschi a Della Luna (1420-1440)*, in *Il mercante L'Ospedale I fanciulli*, 2010, pp. 86-87.
24. ^ Capretti, p. 60.
25. Capretti, p. 62.
26. ^ Capretti, p. 64.
27. ^ Capretti, p. 65.
28. ^ Capretti, p. 66.
29. Capretti, p. 42.
30. Capretti, p. 41.
31. Capretti, p. 44.
32. ^ Scrive il Vasari: «Era già cresciuta la fabbrica tanto alto, che era uno sconcio grandissimo, salito che uno vi era, inanzi si venisse in terra; e molto tempo perdevano i maestri nello andare a desinare e bere, e gran disagio per il caldo del giorno pativano. Fu adunque trovato da Filippo ordine che si aprissero osterie nella cupola con le cucine, e vi si vendesse il vino, e così nessuno si partiva del lavoro se non la sera. Il che fu a loro commodità, et all'opera utilità grandissima.»
33. ^ Capretti, p. 46.
34. ^ Capretti, p. 47.
35. Capretti, p. 86.
36. Capretti, p. 110.
37. ^ M. Bucci e R. Bencini, *I palazzi di Firenze, Quartiere di Santa Croce*, Firenze 1971.
38. ^ Capretti, p. 88.
39. ^ Capretti, p. 93.
40. Capretti, p. 96.
41. ^ Capretti, p. 68.
42. ^ Capretti, p. 72.
43. Capretti, p. 74.
44. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 44.
45. Capretti, p. 112.
46. Capretti, p. 98.
47. *Guida d'Italia, Firenze e provincia* ("Guida Rossa"), Edizioni Touring Club Italiano, Milano 2007, ISBN 88-365-0533-3.
48. Capretti, p. 99.
49. Capretti, p. 121.
50. Capretti, p. 104.
51. ^ *Brunelleschi e la Torre del Parlascio a Pisa*, su *rivistalatorre.it*. URL consultato il 26 settembre 2009 (archiviato dall'url originale il 26 gennaio 2009).
52. Capretti, p. 48.
53. ^ *Biografia su Brunelleschi*, su *firenze-online.com*. URL consultato il 26 settembre 2009.
54. ^ Capretti, p. 52.
55. ^ Il modello ligneo della lanterna al Museo dell'Opera del Duomo dovrebbe essere una copia seicentesca di quello di Brunelleschi, si veda la scheda in AA.VV., *Il museo dell'Opera del Duomo a Firenze*,

Mandragora, Firenze 2000. ISBN 88-85957-58-7

56. ^ Capretti, p. 57.
57. Capretti, p. 54.
58. ^ Capretti, p. 114.
59. Capretti, p. 117.
60. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 37.
61. Capretti, p. 80.
62. Capretti, p. 78.
63. Capretti, p. 118.
64. ^ Zorzi, 1975.
65. ^ Il Luogo teatrale a Firenze : Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi, Firenze, Palazzo Medici Ric... | National Library of Australia (https://www.nla.gov.au/nla.cat-vn2533882)
66. ^ Capretti, p. 119.

Bibliografia

Tondo con busto e epigrafe in Santa Maria del Fiore, opera del Buggiano (1446)

Vicopisano

Fonti primarie

- Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435-1436, edizione a cura di C. Grayson, in *L. B. Alberti, Opere volgari III*, Bari, 1973
- Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1452 circa, edizione a cura di G. Orlandi, Milano, 1966
- Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, 1480-1498 circa, edizione a cura di A. Greco, Firenze, 1970-1976
- Antonio di Tuccio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, 1480 circa, edizione a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, 1976
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1550 (edizione torrentiniana) e 1568 (edizione giuntina), edizione a cura di G. Milanesi in *Vasari, Le Opere vol. 9*, Firenze, 1878-1885

Fonti secondarie

- *Il libro di Antonio Billi*, 1506-1530 circa, edizione a cura di F. Benedettucci, Anzio, 1991
- Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Milano, 1952
- Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Electa Editrice, Milano 1976.
- Luciano Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio. Le origini del Rinascimento*, Milano, 2002
- Corrado Bozzoni, Giovanni Carbonara (a cura di), *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia*, Roma, Università degli studi - Istituto di fondamenti dell'architettura, 1977-1978 (2 voll.)
- Elena Capretti, *Brunelleschi*, Firenze, Giunti Editore, 2003, ISBN 88-09-03315-9.
- Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, volume 2, Zanichelli, Bologna, 2004, ISBN 88-08-21740-X
- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- (DE) Cornelius von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi: sein Leben und seine Werke*, Cotta, Stoccarda, 1892
- Giovanni Fanelli, *Brunelleschi*, Karl Robert Langewiesche Verlag, 1988, ISBN 3-7845-6162-4

- (DE) Peter J. Gärtner, *Filippo Brunelleschi 1377-1446*, Könemann, 2001, ISBN 3-8290-0683-7
- (EN) Ross King, *Brunelleschi's Dome: The Story of the Great Cathedral in Florence*, Pimlico, 2005, ISBN 1-84413-827-5.
- (EN) Heinrich Klotz, *Filippo Brunelleschi: The Early Works and the Medieval Tradition*, Rizzoli International, 1990, ISBN 0-8478-1211-1
- Eugenio Luporini, *Brunelleschi. Forma e ragione*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964
- (DE) Attilio Pizzigoni, *Filippo Brunelleschi (Studiopaperback). Verlag für Architektur*, Zürich, Monaco di Baviera 1991, ISBN 3-7608-8127-0
- Carlo Ludovico Ragghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo, un universo*, Firenze, 1977
- Massimo Ricci, *Il fiore di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Alinea, 1983
- Massimo Ricci, *Il genio di Brunelleschi e la costruzione della Cupola di Santa Maria del Fiore*, Le Sillabe, Livorno, 2014
- Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Milano, 1962
- (EN) Leader Scott, *Filippo di Ser Brunellesco*, George Bell & Sons, Londra, 1901
- (DE) Uta Schedler, *Filippo Brunelleschi*, Imhof Petersberg, 2004, ISBN 3-937251-85-5
- Guido Zucconi, *Firenze, guida all'architettura*, Verona, Arsenale Editrice, 1995, ISBN 88-7743-146-6.

Voci correlate

- Architettura rinascimentale
- Architetture di Firenze per periodo#Rinascimento (XV secolo)
- Rinascimento fiorentino
- Prospettiva
- Il Buggiano
- Donatello
- Masaccio
- Leon Battista Alberti

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Filippo Brunelleschi**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Filippo Brunelleschi**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Filippo Brunelleschi (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Filippo_Brunelleschi?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Brunelléschi, Filippo*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Paolo Fontana, *BRUNELLESCHI, Filippo*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- *Brunelléschi, Filippo*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Filippo Brunelleschi*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

- Hyman, *BRUNELLESCHI, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 14, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972.
- *Filippo Brunelleschi*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (**EN**) *Filippo Brunelleschi*, su *MacTutor*, University of St Andrews, Scotland.
- (**EN**) *Opere di Filippo Brunelleschi*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Filippo Brunelleschi*, su *Goodreads*.
- (**EN**) *Filippo Brunelleschi*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Filippo Brunelleschi*, su *scultura-italiana.it*. URL consultato il 4 marzo 2015 (archiviato dall'url originale il 15 febbraio 2015).
- *Filippo Brunelleschi*, su *IMSS.fi.it – Istituto e Museo di Storia della Scienza*, Museo Galileo. URL consultato il 4 marzo 2015.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 39650057 (https://viaf.org/viaf/39650057) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2129 1992 (http://isni.org/isni/0000000121291992) · SBN CFIV098572 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV098572?core=autoriall) · BAV 495/116569 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_116569) · CERL cnp00394349 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394349) · Europeana agent/base/60907 (https://data.europeana.eu/agent/base/60907) · ULAN (**EN**) 500018169 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500018169) · LCCN (**EN**) n79029808 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79029808) · GND (**DE**) 118516086 (https://d-nb.info/gnd/118516086) · BNE (**ES**) XX1113393 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1113393) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1113393) · BNF (**FR**) cb11935054m (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11935054m) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11935054m) · J9U (**EN**, **HE**) 987007312744405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007312744405171) · NSK (**HR**) 000079958 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000079958) · NDL (**EN**, **JA**) 00512279 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00512279) · CONOR.SI (**SL**) 9449827 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/9449827) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n79029808 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79029808)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Filippo_Brunelleschi&oldid=133631306"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 mag 2023 alle 19:42.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Leon Battista Alberti

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> «Ci è un uomo che per la sua universalità parrebbe volesse abbracciarlo tutto, dico Leon Battista Alberti, pittore, architetto, poeta, erudito, filosofo e letterato»
>
> (Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*)

Leon Battista Alberti

Leon Battista Alberti (Genova, 14 febbraio 1404 – Roma, 25 aprile 1472) è stato un architetto, scrittore, matematico, umanista, crittografo, linguista, filosofo e musicologo italiano; fu una delle figure artistiche più poliedriche del Rinascimento. Il suo primo nome si trova spesso, soprattutto in testi stranieri, come Leone.

Alberti fa parte della seconda generazione di umanisti (quella successiva a Vergerio, Bruni, Bracciolini, Francesco Barbaro), di cui fu una figura emblematica per il suo interesse nelle più varie discipline.

Un suo costante interesse era la ricerca delle regole, teoriche o pratiche, in grado di guidare il lavoro degli artisti. Nelle sue opere menzionò alcuni canoni, ad esempio: nel "*De statua*" espose le proporzioni del corpo umano, nel "*De pictura*" fornì la prima definizione della prospettiva scientifica e infine nel "*De re aedificatoria*" (opera cui lavorò fino alla morte, nel 1472), descrisse tutta la casistica relativa all'architettura moderna, sottolineando l'importanza del progetto e le diverse tipologie di edifici a seconda della loro funzione. Tale opera lo renderà immortale nei secoli e motivo di studio a livello internazionale da artisti come Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin. Come architetto, Alberti viene considerato, accanto a Brunelleschi, il fondatore dell'architettura rinascimentale.

L'aspetto innovativo delle sue proposte, soprattutto sia in ambito architettonico che umanistico, consisteva nella rielaborazione moderna dell'antico, cercato come modello da emulare e non semplicemente da replicare.

Egli lavorò per committenti quali i Gonzaga a Mantova e a Firenze (per la tribuna della Santissima Annunziata), i Malatesta a Rimini, i Rucellai a Firenze.

Indice

Biografia
- La formazione umanistica
- A Roma
- Le prime opere letterarie
- A Firenze
- *De pictura*

- La questione del volgare
- Ritorno a Roma
- Il *De re aedificatoria*
- L'attività come architetto a Firenze
  - Palazzo Rucellai
  - Facciata di Santa Maria Novella
  - Altre opere
- Ferrara
- Rimini
- Mantova
  - San Sebastiano
  - Sant'Andrea
- I caratteri dell'architettura albertiana
- Il *De statua*
- Il *Crittografo*
- *De iciarchia*

Opere
- Scritti
  - Manoscritti
- Opere architettoniche

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

La formazione umanistica

Leon Battista nacque a Genova nel 1404, figlio naturale di Lorenzo Alberti, proveniente da una ricca famiglia di mercanti e banchieri fiorentini banditi dalla città toscana a partire dal 1388 per motivi politici, e di Bianca Fieschi, appartenente invece ad una delle più illustri casate genovesi.

I primi studi furono di tipo letterario, dapprima a Venezia e poi a Padova, alla scuola dell'umanista Gasparino Barzizza, dove apprese il latino e forse anche il greco.[1] Si trasferì poi a Bologna dove studiò diritto canonico, coltivando parallelamente il suo amore per molte altre discipline artistiche quali la musica, la pittura, la scultura, la matematica, la grammatica e la letteratura in generale. Si dedicò all'attività letteraria sin da giovane: a Bologna, infatti, già intorno ai vent'anni scrisse una commedia in latino, la *Philodoxeos fabula* che inizialmente fece passare come opera antica rinvenuta in un manoscritto[2]. Compose anche in latino il *Momus*, un originalissimo e avvincente romanzo mitologico, e le *Intercoenales*; in volgare, compose un'importante serie di dialoghi (*De familia*, *Theogenius*, *Profugiorum ab ærumna libri*, *Cena familiaris*, *De iciarchia*, dai titoli rigorosamente in latino) e alcuni scritti amatori, tra cui la *Deiphira*, ove raccoglie i precetti utili a fuggire da un amore mal iniziato.

Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1421, l'Alberti trascorse alcuni anni di difficoltà, entrando in forte contrasto con i parenti che non volevano riconoscere i suoi diritti ereditari né favorire i suoi studi. In questi anni coltivò soprattutto gli studi scientifici, astronomici e matematici.[1] Sembra si sia tuttavia concretamente laureato in diritto canonico nel 1428 a Bologna[2], o forse a Ferrara, nonostante le difficoltà economiche e di salute. Tra Padova e Bologna intrecciò amicizie con molti importanti intellettuali, come Paolo Dal Pozzo Toscanelli, Tommaso Parentuccelli, futuro papa Nicolò V e probabilmente Niccolò Cusano.

Per gli anni 1428-1431 poco si sa. Potrebbe essersi recato a Firenze dopo il ritiro, nel 1428, del bandi contro gli Alberti. Anche se poco probabile, alcuni storici pensano che abbia fatto parte del seguito del cardinal Albergati e abbia viaggiato in Francia e nel Nord Europa.[1]

Presunto autoritratto su placchetta, (Parigi, Cabinet des Medailles).

A Roma

Nel 1431 diventò segretario del patriarca di Grado e reggente della cancelleria pontificia Biagio Molin. Nel 1432 Alberti è documentato a Roma al seguito dell'alto prelato che lo fece anche nominare abbreviatore apostolico (il cui ruolo consisteva per l'appunto nel redigere i brevi apostolici). Così entrò nel prestigioso ambiente umanistico della curia di papa Eugenio IV, che (sempre nel 1432) tolse con apposita bolla l'impedimento che vietava ad Alberti, figlio illegittimo, di assumere gli ordini sacri e lo nominò titolare della pieve di San Martino a Gangalandi a Lastra a Signa, nei pressi di Firenze, beneficio di cui godette fino alla morte,[1] mettendo fine alle sue ristrettezze economiche.

Anche in seguito visse prevalentemente a Roma ma spostandosi per periodi anche lunghi e per varie incombenze a Ferrara, Bologna, Venezia, Firenze, Mantova, Rimini e Napoli.

La permanenza a Roma fu causa del suo grande interesse per le architetture classiche e quindi per il suo interesse per le arti e l'architettura.

Le prime opere letterarie

Tra il 1433 e il 1434, scrisse in pochi mesi i primi tre libri *de Familia*, un dialogo (riprende Marco Tullio Cicerone in particolare il De oratore) in volgare completato con un quarto libro nel 1437. Il dialogo è ambientato a Padova, nel 1421; vi partecipano vari componenti della famiglia Alberti, personaggi realmente esistiti, scontrandosi su due visioni diverse: da un lato c'è la mentalità moderna e borghese e dall'altro la tradizione, aristocratica e legata al passato. L'analisi che il libro offre è una visione dei principali aspetti e istituzioni della vita sociale dell'epoca:

1. l'educazione dei figli;
2. il matrimonio;
3. le attività economiche;
4. le relazioni sociali che una famiglia deve sapere amministrare per mantenere il suo ruolo politico;

Opera con una funzione pedagogica con gli anziani della famiglia che trasmettono la loro esperienza alle nuove generazioni tramite un lessico ricco d'immagini.

L’Alberti esprime qui un punto di vista "filosofico" pienamente umanistico, che ricorre in tutte le sue opere di carattere morale e che consiste nella convinzione che gli uomini siano responsabili della propria sorte e che la virtù sia insita nell'uomo e debba essere realizzata attraverso l'operosità, la volontà e la ragione.[1]

A Firenze

Statua di Leon Battista Alberti, piazza degli Uffizi a Firenze.

Tra il 1434 e il 1443 l'Alberti visse prevalentemente a Firenze e Ferrara, al seguito della curia papale, per la partecipazione al Concilio, ossia alle sedute ferrarese e fiorentina del concilio ecumenico (1438-39) che dovevano riappacificare la chiesa latina e le chiese cristiano-orientali, in particolare quella greca.

In questo periodo l'Alberti assimila parte della cultura fiorentina, cercando (invero con moderato successo) d'inserirsi nell'ambiente intellettuale e artistico della città; sono verosimilmente gli anni in cui nascono i suoi interessi artistici, che si traducono da subito nella duplice redazione (latina e volgare) del *De pictura* (1435-36). Nel prologo della versione in volgare, dedica l'opera a Brunelleschi e menziona anche i grandi innovatori delle arti del tempo: Donatello, Masaccio (morto già nel 1428) e i Della Robbia.

Intorno al 1443, al seguito del pontefice Eugenio IV lasciò Firenze, ma con la città continuò ad avere intensi rapporti legati anche ai cantieri dei suoi progetti.

De pictura

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***De pictura****.*

Del 1435-1436 è il *De pictura*, scritto verosimilmente dapprima in latino e tradotto poi in volgare; se la redazione latina, senza ombra di dubbio la più importante e ricca, sarà dedicata al Gonzaga marchese di Mantova, per quella volgare l'Alberti redasse una dedica al Brunelleschi che, trasmessa da un solo codice strettamente legato al laboratorio personale dell'Alberti, forse non fu mai inviata. Il *De pictura* rappresenta la prima trattazione di una disciplina artistica non intesa solo come tecnica manuale, ma anche come ricerca intellettuale e culturale, e sarebbe difficile immaginarla fuori dallo straordinario contesto fiorentino e scritta da un autore diverso dall'Alberti, grande intellettuale umanista e artista egli stesso, anche se la sua attività nel campo delle arti figurative—attestata (benché in modi non lusinghieri) già dal Vasari—dovette essere ridotta. Il trattato è organizzato in tre "libri".[1][3] Il primo contiene la più antica trattazione della prospettiva. Nel secondo libro l'Alberti tratta di “circoscrizione, composizione, e ricezione dei lumi”, cioè dei tre principi che regolano l'arte pittorica:

- la *circumscriptio* consiste nel tracciare il contorno dei corpi;
- la *compositio* è il disegno delle linee che uniscono i contorni dei corpi e perciò la disposizione narrativa della scena pittorica, la cui importanza è qui espressa per la prima volta con piena lucidità intellettuale;
- la *receptio luminum* tratta dei colori e della luce.

Il terzo libro è relativo alla figura del pittore di cui si rivendica il ruolo di vero artista e non, semplicemente, di artigiano. Con questo trattato Alberti influenzerà non solo il Rinascimento ma tutto quanto si sarebbe detto sulla pittura sino ai nostri giorni.

La questione del volgare

Pur scrivendo numerosi testi in latino, lingua alla quale riconosceva il valore culturale e le specifiche qualità espressive, l'Alberti fu un fervente sostenitore del volgare. La duplice redazione in latino e in volgare del *De pictura* manifesta il suo interesse per il dibattito allora in corso tra gli umanisti sulla possibilità di usare il volgare nella trattazione di ogni materia. In un dibattito avvenuto a Firenze tra gli umanisti della curia, Flavio Biondo aveva affermato la diretta discendenza del volgare dal latino e l'Alberti, ne dimostra genialmente la tesi componendo la prima grammatica del volgare (1437-41), e ne riprende gli argomenti difendendo l'uso del volgare nella dedicatoria del libro III *de Familia* a Francesco d'Altobianco Alberti (1435-39 circa).[1]

Da qui deriva la significativa esperienza del *Certame coronario*, una gara di poesia sul tema dell'amicizia, organizzata a Firenze nell'ottobre 1441 dall'Alberti con il più o meno tacito concorso di Piero de' Medici, una gara che doveva servire all'affermazione del volgare, soprattutto in poesia, e alla quale va associata la composizione dei sedici *Esametri* sull'amicizia da parte dell'Alberti – *Esametri* ora pubblicati fra le sue *Rime*, innovative tanto nello stile quanto nella metrica, che costituiscono uno dei primissimi tentativi di adattare i metri greco-latini alla poesia volgare (metrica «barbara»).[1]

Nonostante ciò, l'Alberti continuò a scrivere naturalmente in latino, come fece per gli *Apologi centum*, una sorta di breviario della sua filosofia di vita, composti intorno al 1437.

Ritorno a Roma

Chiusosi il concilio a Firenze, nel 1444, l'Alberti ritornò con la curia papale a Roma, continuando a ricoprire il ruolo di abbreviatore apostolico per ben 34 anni, fino al 1464, quando il collegio degli *abbreviatori* fu soppresso. Durante la permanenza a Roma ebbe modo di coltivare i propri interessi propriamente architettonici, che lo indussero a proseguire lo studio delle rovine della Roma classica, come dimostra la stessa *Descriptio urbis Romae*, risalente al 1450 circa, in cui l'Alberti tentò con successo, per la prima volta nella storia, una ricostruzione della topografia di Roma antica, mediante un sistema di coordinate polari e radiali che permettono di ricostruire il disegno da lui tracciato. I suoi interessi archeologici lo portarono anche a tentare il recupero delle navi romane affondate nel lago di Nemi.

Questi interessi per l'architettura che diventeranno prevalenti negli ultimi due decenni della sua vita, non impedirono una ricchissima produzione letteraria. Tra il 1443 e la morte compone una delle sue opere più interessanti, il *Momus*, un romanzo satirico in lingua latina, che tratta in maniera abbastanza amara e disincantata della società umana e degli stessi esseri umani.

Dopo l'elezione di Niccolò V, l'Alberti, come antico conoscente, entrò nella cerchia ristretta del papa, dal quale ricevette anche la carica di priore di Borgo San Lorenzo. Tuttavia i rapporti con il papa sono considerati piuttosto controversi dagli storici, sia per quel che riguarda gli aspetti politici che per l'adesione o la collaborazione dell'Alberti al vasto programma di rinnovamento urbano voluto da Niccolò V. Forse venne impiegato durante il restauro del palazzo papale e dell'acquedotto romano e della fontana dell'Acqua Vergine, disegnata in maniera semplice e lineare, creando la base sulla quale, in età Barocca, sarebbe stata costruita la Fontana di Trevi.

Intorno al 1450 Alberti cominciò ad occuparsi più attivamente di architettura con numerosi progetti da eseguire fuori Roma, a Firenze, Rimini e Mantova, città in cui si recò varie volte durante gli ultimi decenni della sua vita.

In tal modo dopo la metà del secolo l'Alberti fu la figura-guida dell'architettura rinascimentale. Questo riconosciuto primato rende anche difficile distinguere, nella sua opera, l'attività di progettazione dalle tante consulenze e dall'influenza più o meno diretta che dovette avere per esempio sulle opere promosse a Roma, sotto Niccolò V, come il restauro di Santa Maria Maggiore e Santo Stefano Rotondo, la costruzione di Palazzo Venezia, il rinnovamento della basilica di San Pietro, del Borgo e del Campidoglio. Potrebbe forse essere stato il consulente che indicava alcune linee-guida o, ma ben più difficilmente, aver avuto un ruolo anche meno indiretto. Sicuramente il prestigio della sua opera e del suo pensiero teorico condizionarono direttamente l'opera di progettisti come Francesco del Borgo e Bernardo Rossellino, influenzando anche Giuliano da Sangallo.[4]

Morì a Roma, all'età di 68 anni.

Il *De re aedificatoria*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***De re aedificatoria***.

Le sue riflessioni teoriche trovarono espressione nel *De re aedificatoria*, un trattato di architettura in latino, scritto prevalentemente a Roma, cui l'Alberti lavorò fino alla morte e che è rivolto anche al pubblico colto di educazione umanistica. Il trattato fu concepito sul modello del *De architectura* di Vitruvio. L'opera, considerata il trattato architettonico più significativo della cultura umanistica, è divisa anch'essa in dieci libri: nei primi tre si parla della scelta del terreno, dei materiali da utilizzare e delle fondazioni (potrebbero corrispondere alla categoria vitruviana della *firmitas*); i libri IV e V si soffermano sui vari tipi di edifici in relazione alla loro funzione (*utilitas*); il libro VI tratta la bellezza architettonica (*venustas*), intesa come un'armonia esprimibile matematicamente grazie alla scienza delle proporzioni, con l'aggiunta di una trattazione sulle macchine per costruire; i libri VII, VIII e IX parlano della costruzione dei fabbricati, suddividendoli in chiese, edifici pubblici ed edifici privati; il libro X tratta dell'idraulica.

Frontespizio

Nel trattato si trova anche uno studio basato sulle misurazioni dei monumenti antichi per proporre nuovi tipi di edifici moderni ispirati all'antico, fra i quali le prigioni, che cercò di rendere più umane, gli ospedali e altri luoghi di pubblica utilità.

Il trattato fu stampato a Firenze nel 1485, con una prefazione del Poliziano a Lorenzo il Magnifico, e poi a Parigi (1512) e a Strasburgo (1541); venne in seguito tradotto in varie lingue e diventò ben presto imprescindibile nella cultura architettonica moderna e contemporanea.

Matteo de' Pasti, *Medaglia di Leon Battista Alberti* (1446-1450 circa).

Nel *De re aedificatoria*, l'Alberti affronta anche il tema delle architetture difensive e intuisce come le armi da fuoco rivoluzioneranno l'aspetto delle fortificazioni. Per aumentare

l'efficacia difensiva indica che le difese dovrebbero essere "costruite lungo linee irregolari, come i denti di una sega" anticipando così i principi della fortificazione alla moderna.

L'attività come architetto a Firenze

A Firenze lavorò come architetto soprattutto per Giovanni Rucellai, ricchissimo mercante e mecenate,[5] intimo amico suo e della sua famiglia. Le opere fiorentine saranno le sole dell'Alberti a essere compiute prima della sua morte.

Palazzo Rucellai

Facciata di palazzo Rucellai.

Forse sin dal 1439-1442 gli venne commissionata la costruzione del palazzo della famiglia Rucellai, da ricavarsi da una serie di case-torri acquistate da Giovanni Rucellai in via della Vigna Nuova. Il suo intervento si concentrò sulla facciata, posta su un basamento che imita l'*opus reticulatum* romano, realizzata tra il 1450 e il 1460. È formata da tre piani sovrapposti, separati orizzontalmente da cornici marcapiano e ritmati verticalmente da lesene di ordine diverso; la sovrapposizione degli ordini è di origine classica come nel Colosseo o nel Teatro di Marcello, ed è quella teorizzata da Vitruvio:[6] al piano terreno lesene doriche, ioniche al piano nobile e corinzie al secondo. Esse inquadrano porzioni di muro bugnato a conci levigati, in cui si aprono finestre in forma di bifora nel piano nobile e nel secondo piano. Le lesene decrescono progressivamente verso i piani superiori, in modo da creare nell'osservatore l'illusione che il palazzo sia più alto di quanto non sia in realtà. Al di sopra di un forte cornicione aggettante si trova un attico, caratteristicamente arretrato rispetto al piano della facciata. Il palazzo creò un modello per tutte le successive dimore signorili del Rinascimento, venendo addirittura citato pedissequamente da Bernardo Rossellino, suo collaboratore, per il suo palazzo Piccolomini a Pienza (post 1459).

Attribuita all'Alberti è anche l'antistante Loggia Rucellai, o per lo meno il suo disegno. Loggia e palazzo andavano così costituendo una sorta di piazzetta celebrante la casata, che viene riconosciuta come uno dei primi interventi urbanistici rinascimentali.

Facciata di Santa Maria Novella

Su commissione del Rucellai, progettò anche il completamento della facciata della basilica di Santa Maria Novella, rimasta incompiuta nel 1365 al primo ordine di arcatelle, caratterizzate dall'alternarsi di fasce di marmo bianco e di marmo verde, secondo la secolare tradizione fiorentina. I lavori iniziarono intorno al 1457. Si presentava il problema di integrare, in un disegno generale e classicheggiante, i nuovi interventi con gli elementi esistenti di epoca precedente: in basso vi erano gli avelli inquadrati da archi a sesto acuto e i portali laterali, sempre a sesto acuto, mentre nella parte superiore era già aperto il rosone, seppur spoglio di ogni decorazione. Alberti inserì al centro della facciata inferiore un portale di proporzioni classiche, inquadrato da semicolonne, in cui

Facciata di Santa Maria Novella, Firenze.

inserì incrostazioni in marmo rosso per rompere la bicromia. Per terminare la fascia inferiore pose una serie di archetti a tutto sesto a conclusione delle lesene. Poiché la parte superiore della facciata risultava arretrata rispetto al basamento (un tema molto comune nell'architettura albertiana, derivata dai monumenti della romanità) inserì una fascia di separazione a tarsie marmoree che recano una teoria di vele gonfie al vento, l'insegna personale di Giovanni Rucellai; il livello superiore, scandito da un secondo ordine di lesene che non hanno corrispondenza in quella inferiore, sorregge un timpano triangolare. Ai lati, due doppie volute raccordano l'ordine inferiore, più largo, all'ordine superiore più alto e stretto, conferendo alla facciata un moto ascendente conforme alle proporzioni; non mascherano come spesso si è detto erroneamente gli spioventi laterali che risultano più bassi, come si evince osservando la facciata dal lato posteriore. La composizione con incrostazioni a tarsia marmorea ispirate al romanico fiorentino, necessaria in questo caso per armonizzare le nuove parti al già costruito, rimase una costante nelle opere fiorentine dell'Alberti.

Secondo Rudolf Wittkower: "L'intero edificio sta rispetto alle sue parti principali nel rapporto di uno a due, vale a dire nella relazione musicale dell'ottava, e questa proporzione si ripete nel rapporto tra la larghezza del piano superiore e quella dell'inferiore". La facciata si inscrive infatti in un quadrato avente per lato la base della facciata stessa. Dividendo in quattro tale quadrato, si ottengono quattro quadrati minori; la zona inferiore ha una superficie equivalente a due quadrati, quella superiore a un quadrato. Altri rapporti si possono trovare nella facciata tanto da realizzare una perfetta proporzione. Secondo Franco Borsi: "L'esigenza teorica dell'Alberti di mantenere in tutto l'edificio la medesima proporzione è qui stata osservata ed è appunto la stretta applicazione di una serie continua di rapporti che denuncia il carattere non medievale di questa facciata pseudo-protorinascimentale e ne fa il primo grande esempio di *eurythmia* classica del Rinascimento".

Altre opere

Attribuito all'Alberti è il progetto dell'abside della pieve di San Martino a Gangalandi presso Lastra a Signa. L'Alberti fu rettore di San Martino dal 1432 fino alla sua morte. La chiesa, di origine medievale, ha il suo punto focale nell'abside, chiusa in alto da un arco a tutto sesto con decorazione a motivi di candelabro e con lesene in pietra serena sorreggenti un architrave che reca un'iscrizione a lettere capitali dorate, ornata alle due estremità dalle arme degli Alberti. L'abside è ricordata *incepta et quasi perfecta* nel testamento di Leon Battista Alberti, e fu infatti terminata dopo la sua morte, tra il 1472 e il 1478.[1]

Il tempietto del Santo Sepolcro.

Del 1467 è un'altra opera per i Rucellai, il tempietto del Santo Sepolcro nella chiesa di San Pancrazio a Firenze, costruito secondo un parallelepipedo spartito da paraste corinzie. La decorazione è a tarsie marmoree, con figure geometriche in rapporto aureo; le decorazioni geometriche, come per la facciata di Santa Maria Novella, secondo l'Alberti inducono a meditare sui misteri della fede.

Ferrara

L'Alberti fu a Ferrara a varie riprese, e sicuramente tra il 1438 e il 1439, stringendo amicizie alla corte estense. Vi ritorna nel 1441 e forse nel 1443, chiamato a giudicare la gara per un monumento equestre a Niccolò III d'Este.[7] In tale occasione forse dette indicazioni per il rinnovo della facciata del Palazzo Municipale, allora residenza degli Estensi.

Il campanile del duomo di Ferrara.

A lui è stato attribuito da insigni storici dell'arte, ma esclusivamente su basi stilistiche, anche l'incompleto campanile del duomo, dai volumi nitidi e dalla bicromia di marmi rosa e bianchi.

Rimini

Tempio Malatestiano, Rimini.

Nel 1450 l'Alberti venne chiamato a Rimini da Sigismondo Pandolfo Malatesta per trasformare la chiesa di San Francesco in un tempio in onore e gloria sua e della sua famiglia. Alla morte del signore (1468) il tempio fu lasciato incompiuto mancando della parte superiore della facciata, della fiancata sinistra e della tribuna. Conosciamo il progetto albertiano attraverso una medaglia incisa da Matteo de' Pasti, l'architetto a cui erano stati affidati gli ampliamenti interni della chiesa e in generale tutto il cantiere.

Tempio malatestiano sulla medaglia di Matteo de' Pasti.

L'Alberti ideò un involucro marmoreo che lasciasse intatto l'edificio preesistente. L'opera prevedeva in facciata una tripartizione con archi scanditi da semicolonne corinzie, mentre nella parte superiore era previsto una specie di frontone con arco al centro affiancato da paraste e forse due volute curve. Punto focale era il portale centrale, con timpano triangolare e riccamente ornato da lastre marmoree policrome nello stile della Roma imperiale. Ai lati due archi minori avrebbero dovuto inquadrare i sepolcri di Sigismondo e della moglie Isotta, ma furono poi tamponati.

Le fiancate invece sono composte da una sequenza di archi su pilastri, ispirati alla serialità degli acquedotti romani, destinati ad accogliere i sarcofagi dei più alti dignitari di corte. Fianchi e facciata sono unificati da un alto zoccolo che isola la costruzione dallo spazio circostante. Ricorre la ghirlanda circolare, emblema dei Malatesta, qui usata come oculo. Interessante è notare come Alberti traesse spunto dall'architettura classica, ma affidandosi a spunti locali, come l'arco di Augusto, il cui modulo è triplicato in facciata.[8] Una particolarità di questo intervento è che il rivestimento non tiene conto delle precedenti aperture gotiche: infatti, il passo delle arcate laterali non è lo stesso delle finestre ogivali, che risultano posizionate in maniera sempre diversa. Del resto Alberti scrive a Matteo de' Pasti che «queste larghezze et altezze delle Chappelle mi perturbano».

Per l'abside era prevista una grande rotonda coperta da cupola emisferica simile a quella del Pantheon. Se completata, la navata avrebbe allora assunto un ruolo di semplice accesso al maestoso edificio circolare e sarebbe stata molto più evidente la funzione celebrativa dell'edificio, anche in rapporto allo *skyline* cittadino.[8]

Mantova

Nel 1459 Alberti fu chiamato a Mantova da Ludovico III Gonzaga, nell'ambito dei progetti di abbellimento cittadino per il Concilio di Mantova.

Chiesa di San Sebastiano, Mantova.

San Sebastiano

Il primo intervento mantovano riguardò la chiesa di San Sebastiano, cappella privata dei Gonzaga, iniziata nel 1460. L'edificio fece da fondamento per le riflessioni rinascimentali sugli edifici a croce greca: è infatti diviso in due piani, uno dei quali interrato, con tre bracci absidati attorno ad un corpo cubico con volta a crociera; il braccio anteriore è preceduto da un portico, oggi con cinque aperture.[9]

La parte superiore della facciata, spartita da lesene di ordine gigante, è originale del progetto albertiano e ricorda un'elaborazione del tempio classico, con architrave spezzata, timpano e un arco siriaco, a testimonianza dell'estrema libertà con cui l'architetto disponeva gli elementi. Forse l'ispirazione fu un'opera tardo-antica, come l'arco di Orange.[9] I due scaloni di collegamento che permettono l'accesso al portico non fanno parte del progetto originario, ma furono aggiunte posteriori.

Basilica di Sant'Andrea, Mantova.

Sant'Andrea

Il secondo intervento, sempre su commissione dei Gonzaga, fu la basilica di Sant'Andrea, eretta in sostituzione di un precedente sacrario in cui si venerava una reliquia del sangue di Cristo. L'Alberti creò il suo progetto «... più capace più eterno più degno più lieto ...» ispirandosi al modello del tempio etrusco ripreso da Vitruvio e contrapponendosi al precedente progetto di Antonio Manetti. Innanzitutto mutò l'orientamento della chiesa allineandola all'asse viario che collegava Palazzo Ducale al Tè.[9]

La chiesa a croce latina, iniziata nel 1472, è a navata unica coperta a botte con lacunari, con cappelle laterali a base rettangolare con la funzione di reggere e scaricare le spinte della volta, inquadrate negli ingressi da un arco a tutto sesto, inquadrato da un lesene architravate. Il tema è ripreso dall'arco trionfale classico ad un solo fornice come l'arco di Traiano ad Ancona. La grande volta della navata e quelle del transetto e degli atri d'ingresso si ispiravano a modelli romani, come la Basilica di Massenzio.

Per caratterizzare l'importante posizione urbana, venne data particolare importanza alla facciata, dove ritorna il tema dell'arco: l'alta apertura centrale è affiancata da setti murari, con archetti sovrapposti tra lesene corinzie sopra i due portali laterali. Il tutto, coronato da un timpano triangolare a cui si sovrappone, per non lasciare scoperta l'altezza della volta, un nuovo arco. Questa soluzione, che enfatizza la solennità dell'arco di trionfo e il suo moto ascensionale, permetteva anche l'illuminazione della navata. Sotto l'arco venne a formarsi uno spesso atrio, diventato il punto di filtraggio tra interno ed esterno.[9]

La facciata è inscrivibile in un quadrato e tutte le misure della navata, sia in pianta che in alzato, si conformano ad un preciso modulo metrico. La tribuna e la cupola (comunque prevista da Alberti) vennero completate nei secoli successivi, secondo un disegno estraneo all'Alberti.

I caratteri dell'architettura albertiana

Le opere più mature di Alberti evidenziano una forte evoluzione verso un classicismo consapevole e maturo in cui, dallo studio dei monumenti antichi romani, l'Alberti ricavò un senso delle masse murarie ben diverso dalla semplicità dello stile brunelleschiano. I modi originali albertiani precorsero l'arte del Bramante. I caratteri innovativi di Alberti furono: La colonna deve sostenere la trabeazione e deve essere usata come ornamento per le fabbriche; l'arco deve essere costruito sopra i pilastri.

Il *De statua*

Il trattato, scritto in latino, è relativo alla teoria della scultura e risale al 1450 circa. Nel *De statua*, l'Alberti rielaborò profondamente le concezioni e le teorie relative alla scultura tenendo conto delle innovazioni artistiche del Rinascimento, attingendo anche ad una rilettura critica delle fonti classiche e riconoscendo, tra i primi dignità intellettuale alla scultura, prima di allora sempre condizionata dal pregiudizio verso un'attività tanto manuale.

Nel trattato che si compone di 19 capitoli, l'Alberti parte, sulla scorta di Plinio, dalla definizione dell'arte plastica tridimensionale distinguendo la scultura o per *via di porre* o per *via di levare*, dividendola secondo la tecnica utilizzata:

- togliere e aggiungere: sculture con materie molli, terra e cera eseguita dai "modellatori"
- levare: scultura in pietra, eseguita dagli "scultori"

Tale distinzione fu determinante nella concezione artistica di molti scultori come Michelangelo e non era mai stata espressa con tanta chiarezza.[10]

Relativamente al metodo da utilizzare per raggiungere il fine ultimo della scultura che è l'imitazione della natura, l'Alberti distingue:

- la *dimensio* (misura) che definisce le proporzioni generali dell'oggetto rappresentato mediante l'*exempeda*, una riga diritta modulare atta a rilevare le lunghezze e squadre mobili a forma di compassi (*normae*), con cui misurare spessori, distanze e diametri.[11]
- la *finitio*, definizione individuale dei particolari e dei movimenti dell'oggetto rappresentato, per la quale Alberti suggerisce uno strumento da lui ideato: il *definitor* o *finitorium*, un disco circolare cui è fissata un'asta graduata rotante, da cui pende un filo a piombo. Con esso si può determinare qualsiasi punto sul modello mediante una combinazione di coordinate polari e assiali, rendendo possibile un trasferimento meccanico dal modello alla scultura.[10]

Il *definitor*, lo strumento inventato da Leon Battista Alberti.

Alberti sembra anticipare i temi relativi alla raffigurazione 'scientifica' della figura umana che è uno dei temi che percorre la cultura figurativa rinascimentale.[12] e addirittura aspetti dell'industrializzazione e addirittura della digitalizzazione, visto che il *definitor* trasformava i punti rilevati sul modello in dati alfanumerici.[13]

L'opera fu tradotta in volgare nel 1568 da Cosimo Bartoli. Il testo latino originale fu stampato solo alla fine del XIX secolo, mentre solo recentemente sono state pubblicate traduzioni moderne.[12] I sistemi di definizione meccanica dei volumi proposti dall'Alberti, appassionarono Leonardo che approntò, come si può rilevare dai suoi disegni, dei sistemi alternativi, sviluppati a partire dal trattato albertiano[10] e utilizzò le "Tabulae dimensionum hominis" del "De statua" per realizzare il celeberrimo "Uomo vitruviano".

Il *Crittografo*

Alberti fu inoltre un geniale crittografo e inventò un metodo per generare messaggi criptati con l'aiuto di un apparecchio, il disco cifrante. Sua fu infatti l'idea di passare da una crittografia con tecnica "monoalfabetica" (Cifrario di Cesare) ad una con tecnica "polialfabetica", codificata teoricamente parecchi anni dopo da Blaise de Vigenère.[14] In *The Codebreakers. The Story of Secret Writing*[15], lo storico della crittologia David Kahn attribuisce all'Alberti il titolo di *Father of Western Cryptology* (Padre della crittologia occidentale). Kahn ribadisce questa definizione, sottolineando le ragioni che la giustificano, nella prefazione all'edizione italiana del testo albertiano: «Questo volume elegante e sottile riproduce il testo più importante di tutta la storia della crittologia; un primato che il *De cifris* di Leon Battista Alberti ben si merita per i tre temi cruciali che tratta: l'invenzione della sostituzione polialfabetica, l'uso della crittanalisi, la descrizione di un codice sopracifrato.»

Tra le altre attività di Alberti ci fu anche la musica, per la quale fu considerato uno dei primi organisti della sua epoca. Disegnò anche delle mappe e collaborò con il grande cartografo Paolo Toscanelli.

De iciarchia

Iciarco e **Iciarchia** sono due termini usati dall'Alberti nel dialogo *De iciarchia* composto nel 1470 circa, pochi anni prima della sua morte (avvenuta nel 1472) e ambientato nella Firenze medicea di quegli anni. Le due parole sono di origine greca ("*Pogniàngli nome tolto da' Greci,* iciarco*: vuol dire supremo omo e primario principe della famiglia sua*", libro III), e sono formate da *oîkos* o *oikía* "casa, famiglia" e *arkhós* "capo supremo, principe, principio".

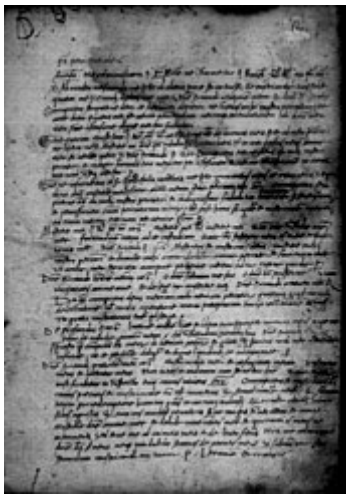
Il nome stesso di *iciarco* vuole esprimere quello che secondo il parere dell'autore è il governante ideale: colui che sia come un padre di famiglia nei confronti dello Stato. Secondo le parole dell'Alberti, *"il suo compito sarà (...) provedere alla salute, quiete, e onestamento di tutta la famiglia, (...) fare sì che amando e benificando è suoi, tutti amino lui, e tutti lo reputino e osservino come padre*" (ivi).

Questo ruolo di "padre di famiglia" del governante ideale era finalizzato, nella sua visione politica, ad una stabilità, in definitiva "conservatrice", che permetterebbe di governare senza discordie che, dilaniando lo Stato, nuocerebbero a tutto il corpo sociale ("*Inoltre la prima cura sua sarà che la famiglia sia senza niuna discordia unitissima. Non esser unita la famiglia circa le cose (...) che giovano, nuoce sopra modo molto.*, ivi).

Il termine **iciarco**, nato coll'Alberti e strettamente legato alla sua visione "paternalistica" del governo dello Stato, non ebbe comunque alcun seguito e non risulta che sia mai più stato impiegato nel lessico politico.

Opere

Scritti



Liber de iure, scriptus Bononiae anno 1437, manoscritto, XV secolo. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

- *De commodis litterarum atque incommodis* 1432 riflessioni sulla funzione dell'intellettuale che deve essere un'attività faticosa, diligente e silenziosa che non deve portare né soddisfazione personale né riconoscimenti pubblici
- *Apologi centum*
- *Cena familiaris*
- *De amore*
- *De equo animante* (Il cavallo vivo)
- *De Iciarchia*
- *De componendis cifris*
- *Deiphira*
- *De pictura*
- *Porcaria coniuratio*
- *De re aedificatoria*
- *De statua*
- *Descriptio urbis Romae*
- *Ecatomphile*
- *Elementa picturae*
- *Epistola consolatoria*
- *Grammatica della lingua toscana* 1438-1441 (meglio nota come *Grammatichetta vaticana*[16]) prima trattazione grammaticale riservata a una lingua moderna
- *Intercoenales*
- *De familia libri IV*
- *Ex ludis rerum mathematicorum*
- *Momus* o “De principe” (Momo o Del principe) romanzo satirico irriverente.
- *Philodoxeos fabula*
- *Profugiorum ab ærumna libri III*
- *Sentenze pitagoriche*
- *Sophrona*
- *Theogenius*(o Teogenio), scritto probabilmente nel 1440 al tempo della guerra contro i Visconti. Lo scritto allude agli avvenimenti del tempo e alle vendette attuate dai Medici contro i loro nemici. La tematica centrale ruota attorno alla capacità dell’individuo di mantenere il suo equilibrio interiore per resistere alla sorte avversa. Tematica che ritorna anche in un’altra sua opera: Profugiorum ab aerumna libri (Libri di coloro che sono scampati alla rovina), noto anche come Della tranquillità dell’animo.

- *Villa*

Manoscritti

- *Liber de iure, scriptus Bononiae anno 1437*, XV secolo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Fondo manoscritti, ms. I 193 inf., ff. 1v-13r.
- *Trivia senatoria*, XV secolo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Fondo manoscritti, ms. I 193 inf., ff. 13v-19v.
- *Philodoxeos Fabula*, XV secolo, Modena, Biblioteca Estense, Fondo manoscritti, ms. alfa.o.07.09.

Opere architettoniche

- *Palazzo Rucellai*, 1446-1451, Firenze, Via della Vigna Nuova
- *Loggia Rucellai*, 1450-1460, Firenze, Via della Vigna Nuova
- *Facciata di Santa Maria Novella*, 1458-1478, Firenze, Santa Maria Novella
- *Abside di San Martino*, 1472-1478, Lastra a Signa, Pieve di San Martino a Gangalandi
- *Tempietto del Santo Sepolcro*, 1457-1467, Firenze, Chiesa di San Pancrazio
- *Tempio Malatestiano* (incompiuto), iniziato nel 1450 circa, Rimini, Tempio Malatestiano
- *Chiesa di San Sebastiano*, 1460 circa, Mantova, Chiesa di San Sebastiano
- *Basilica di Sant'Andrea*, 1472-1732, Mantova, Basilica di Sant'Andrea

Note

1. Cecil Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, pag.419-433
2. Cecil Grayson e Giulio Carlo Argan, *ALBERTI, Leon Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960.
3. **^** L.B. Alberti, De pictura, a cura di C. Grayson, Laterza, 1980: versione on line *Copia archiviata*, su *liberliber.it*. URL consultato il 27 novembre 2010 (archiviato dall'url originale il 16 novembre 2010).
4. **^** Christoph L. Frommel, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Olschki, 2006, ISBN 978-88-222-5582-2
5. **^** Bernardo Rucellai, *De bello italico*, a cura di Donatella Coppini, Firenze University Press, 2011, ISBN 88-6453-224-2.
6. **^** *De re Aedificatoria*
7. **^** In tale occasione manifestò il suo interesse per la morfologia e l'allevamento dei cavalli con il breve trattato *De equo animante* dedicato a Leonello d'Este.
8. De Vecchi-Cerchiari, *cit.*, p. 95.
9. De Vecchi-Cerchiari, *cit.*, p. 104
10. Rudolf Wittkower, *op. cit.* 1993
11. **^** Rudolf Wittkower,*op. cit.* 1993
12. Leon Battista Alberti, *De statua*, a cura di M. Collareta, 1998
13. **^** Mario Carpo, *L'architettura dell'età della stampa: oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, 1998.
14. **^** Simon Singh, *Codici e Segreti*, p. 45
15. **^** (**EN**) David Kahn, *The Codebreakers*, Scribner, 1996.

16. ^ Il nome deriva dal fatto che il libello, di appena 16 carte, è conservato in una copia del 1508 in un codice in ottavo della Biblioteca vaticana. Lo scritto non ha epigrafe, pertanto il titolo è stato assegnato in seguito: fu riscoperto infatti nel 1850 e dato alle stampe solo nel 1908.

Bibliografia

- (LA) Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Argentorati, excudebat M. Iacobus Cammerlander Moguntinus, 1541.
- (LA) Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Florentiae, accuratissime impressum opera magistri Nicolai Laurentii Alamani.
- Leon Battista Alberti, *Opere volgari. 1*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1843.
- Leon Battista Alberti, *Opere volgari. 2*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1844.
- Leon Battista Alberti, *Opere volgari. 4*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1847.
- Leon Battista Alberti, *Opere volgari. 5*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1849.
- Leon Battista Alberti, *Opere*, Florentiae, J. C. Sansoni, 1890.
- Leon Battista Alberti, *Trattati d'arte*, Bari, Laterza, 1973.
- Leon Battista Alberti, *Ippolito e Leonora*, Firenze, Bartolomeo de' Libri, prima del 1495.
- Leon Battista Alberti, *Ecatonfilea*, Stampata in Venesia, per Bernardino da Cremona, 1491.
- Leon Battista Alberti, *Deifira*, Padova, Lorenzo Canozio, 1471.
- Leon Battista Alberti, *Teogenio*, Milano, Leonard Pachel, circa 1492.
- Leon Battista Alberti, *Libri della famiglia*, Bari, G. Laterza, 1960.
- Leon Battista Alberti, *Rime e trattati morali*, Bari, Laterza, 1966.

- *Albertiana*, Rivista della *Société Intérnationale Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998 sgg.
- Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: Opera completa*, Electa, Milano, 1973;
- Giovanni Ponte, *Leon Battista Alberti: Umanista e scrittore*, Tilgher, Genova, 1981;
- Paolo Marolda, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti* , Bonacci, Roma, 1988;
- Roberto Cardini, *Mosaici: Il nemico dell'Alberti*, Bulzoni, Roma 1990;
- Rosario Contarino, *Leon Battista Alberti moralista*, presentazione di Francesco Tateo, S. Sciascia, Caltanissetta 1991;
- Joseph Rykwert-Anne Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Electa, Milano, 1994
- Pierluigi Panza, *Leon Battista Alberti: Filosofia e teoria dell'arte*, introduzione di Dino Formaggio, Guerini, Milano 1994;
- Pierluigi Panza, introduzione a "De Amore" di Leon Battista Alberti, in *Estetica. Le scritture dell'eros*, annuario a cura di S. Zecchi, Il Mulino, Bologna, 1995. ISBN 88-15-04790-5.
- Pierluigi Panza, "Lui geometra, lui musico, lui astronomo". Leon Battista Alberti e le discipline liberali", in *Le arti e le scienze. Annuario di Estetica*, a cura di S. Zecchi, Bologna, 1996, ISBN 88-15-05268-2.
- M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, Francesco Paolo Fiore (a cura di), *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Cinisello Balsamo, Silvana, ISBN 88-366-0732-2. Catalogo della Mostra tenuta a Mantova presso la casa del Mantegna dal 16 settembre 2006 al 14 gennaio 2007
- Cecil Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di Paola Claut, Olschki, Firenze 1998;
- S. Borsi, *Momus, o Del principe: Leon Battista Alberti, i papi, il giubileo*, Polistampa, Firenze 1999;
- L. Boschetto, *Leon Battista Alberti e Firenze: Biografia, storia, letteratura*, Olschki, Firenze 2000;

- A. G. Cassani, *La fatica del costruire: Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, Unicopli, Milano 2000;
- P. Panza, “Alberti e il mondo naturale”, in AA.VV., *Lettere e arti nel Rinascimento,* Atti del X Convegno internazionale Chianciano-Pienza, 20-23 luglio 1998, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Franco Cesati editore, Firenze, vol. 1, pp.167-180, ISBN 88-7667-096-3
- E. Di Stefano, *L'altro sapere: Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2000;
- Rinaldo Rinaldi, *Melancholia Christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 2002;
- Francesco Furlan, *Studia albertiana: Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, N. Aragno-J. Vrin, Torino-Parigi 2003;
- Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti: Un genio universale*, Laterza, Roma-Bari 2003;
- D. Mazzini, S. Martini. *Villa Medici a Fiesole. Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, Centro Di, Firenze 2004;
- Michel Paoli, *Leon Battista Alberti 1404-1472*, Parigi, Editions de l'Imprimeur, 2004, ISBN 2-910735-88-5, ora tradotto in italiano: Michel Paoli, *Leon Battista Alberti*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, 124 p. + 40 ill., ISBN 978-88-339-1755-9.
- A. Siekiera, *Bibliografia linguistica albertiana*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004 (Edizione Nazionale delle Opere di Leon Battista Alberti, Serie «Strumenti», 2);
- F. P. Fiore: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Skira, Milano 2005, ISBN 88-7624-394-1;
- *Leon Battista Alberti architetto*, a cura di Giorgio Grassi e Luciano Patetta, testi di Giorgio Grassi et alii, Banca CR, Firenze 2005;
- *Restaurare Leon Battista Alberti: il caso di Palazzo Rucellai*, a cura di Simonetta Bracciali, presentazione di Antonio Paolucci, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 2006, ISBN 88-89264-81-0;
- S. Borsi, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Polistampa, Firenze 2006; ISBN 88-88967-58-3
- G. Morolli, *Leon Battista Alberti. Firenze e la Toscana*, Maschietto Editore, Firenze, 2006.
- F. Canali, *"Leon Battista Alberti "Camaleonta" e l'idea del Tempio Malatestiano dalla Storiografia al Restauro*, in *Il Tempio della Meraviglia*, a cura di F. Canali, C. Muscolino, Firenze, 2007.
- F. Canali, *La facciata del Tempio Malatestiano*, in *Il Tempio della Meraviglia*, a cura di F. Canali, C. Muscolino, Firenze, 2007.
- V. C. Galati, *"Ossa" e "illigamenta" nel De Re aedificatoria. Caratteri costruttivi e ipotesi strutturali nella lettura della tecnologia antiquaria del cantiere del Tempio Malatestiano*, in *Il Tempio della Meraviglia*, a cura di F. Canali, C. Muscolino, Firenze, 2007
- “Il mito dell’Egitto in Alberti”, in AA.VV., *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del “De re aedificatoria”*, Atti dei Convegni internazionali di studi del Comitato Nazionale per le celebrazioni albertiane, Mantova, 17-19/10/2002-23-25/10/2003, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli, Firenze, Olschki, 2007, ISBN 978-88-222-5605-8.
- *Alberti e la cultura del Quattrocento,* Atti del Convegno internazionale di Studi, (Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Dugento, 16-17-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.
- AA.VV, *Brunelleschi, Alberti e oltre*, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 16-17, 2008.
- F. Canali, *R Tracce albertiane nella Romagna umanistica tra Rimini e Faenza*, in *Brunelleschi, Alberti e oltre*, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 16-17, 2008.

- V. C. Galati, *Riflessioni sulla Reggia di Castelnuovo a Napoli: morfologie architettoniche e tecniche costruttive. Un univoco cantiere antiquario tra Donatello e Leon Battista Alberti?*, in *Brunelleschi, Alberti e oltre*, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 16-17, 2008.
- F. Canali, V. C. Galati, *Leon Battista Alberti, gli 'Albertiani' e la Puglia umanistica,* in *Brunelleschi, Alberti e oltre*, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 16-17, 2008.
- G. Morolli, *Alberti: la triiplice luce della pulcritudo,* in *Brunelleschi, Alberti e oltre*, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 16-17, 2008.
- G. Morolli, *Pienza e Alberti,* in *Brunelleschi, Alberti e oltre*, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 16-17, 2008.
- Christoph Luitpold Frommel, *Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli*, in «Annali di architettura» n° 20, Vicenza 2008 leggere l'articolo (https://web.archive.org/web/20121104141043/http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a20_02_frommel.pdf);
- M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti, 1404-1472: Architettura e storia*, Electa, Milano 2008;
- Caterina Marrone, *I segni dell'inganno. Semiotica della crittografia*, Stampa Alternativa&Graffiti, Viterbo 2010;
- P. Panza, “Animalia: La zoologia nel De Re Aedificatoria", Convegno 29-30 marzo 2008 Facoltà di Architettura Civile, Milano, in *Albertiana*, vol.13, pp.87-100, ISSN 1126-9588
- S. Borsi, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze, 2011.
- G. Draghi, *Secondo la propria degnità. Leon Battista Alberti e Simone Weil*, in *Raccolto dei saggi*, interventi di Arturo Colombo, Filippo La Porta e Lucio Levi, Robecchetto con Induno, Raccolto, 2011. ISBN 978-88-87724-54-7
- V. Galati, *Il Torrione quattrocentesco di Bitonto dalla committenza di Giovanni Ventimiglia e Marino Curiale; dagli adeguamenti ai dettami del De Re aedificatoria di Leon Battista Alberti alle proposte di Francesco di Giorgio Martini (1450-1495)*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean XV to XVIII centuries*, a cura di G. Verdiani,, Firenze, 2016, vol.III.
- V. Galati, *Tipologie di Saloni per le udienze nel Quattrocento tra Ferrara e Mantova. Oeci, Basiliche, Curie e "Logge all'antica" tra Vitruvio e Leon Battista Alberti nel "Salone dei Mesi di Schifanoia a Ferrara e nella "Camera Picta" di Palazzo Ducale a Mantova*, in *Per amor di Classicismo*, a cura di F. Canali «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 24-25, 2016.
- S. Borsi, *Leon Battista*, Firenze, 2018.

Roberto Rossellini gli ha dedicato un film- documentario per la TV nel 1973, intitolato "L'età di Cosimo dei Medici" (88').

Voci correlate

- Architettura rinascimentale
- Rinascimento fiorentino
- Rinascimento riminese
- Rinascimento mantovano
- Medaglia di Leon Battista Alberti

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Leon Battista Alberti**
- Wikisource contiene una pagina in lingua latina dedicata a **Leon Battista Alberti**
- Wikiquote contiene citazioni di **Leon Battista Alberti**

- Wikibooks contiene testi o manuali su **Leon Battista Alberti**
- Wikiversità contiene risorse su **Leon Battista Alberti**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Leon Battista Alberti (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Leon_Battista_Alberti?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Albèrti, Leon Battista*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Giovanni Semprini, *ALBERTI, Leon Battista*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929.
- *Alberti, Leon Battista*, in *Dizionario di filosofia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009.
- *Albèrti, León Battista*, su *sapere.it*, De Agostini.
- *Alberti*, in *Enciclopedia della Matematica*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013.
- (EN) *Leon Battista Alberti*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Cecil Grayson e Giulio Carlo Argan, *ALBERTI, Leon Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 1, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960.
- *Leon Battista Alberti*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (EN) *Leon Battista Alberti*, su *MacTutor*, University of St Andrews, Scotland.
- *Opere di Leon Battista Alberti*, su *Liber Liber*.
- *Opere di Leon Battista Alberti*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Leon Battista Alberti*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Opere di Leon Battista Alberti*, su *Progetto Gutenberg*.
- (EN) *Leon Battista Alberti*, su *Goodreads*.
- (FR) *Bibliografia su Leon Battista Alberti*, su *Les Archives de littérature du Moyen Âge*.
- (EN) *Leon Battista Alberti*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *La bibliografia aggiornata degli studi albertiani dal 1995 in poi, e le informazioni più recenti sulla ricerca albertiana*, su *alberti.wordpress.com*.
- *Il sito della Société Internationale Leon Battista Alberti*, su *silba-online.eu*.
- *Biografia breve*, su *imss.fi.it*.
- *Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti - Mantova*, su *fondazioneleonbattistaalberti.it*.
- *Momus* (https://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/alberti_itali.html), (testo in latino, Roma 1520), facsimile, progetto CAMENA

Controllo di autorità	VIAF (EN) 29559625 (https://viaf.org/viaf/29559625) · ISNI (EN) 0000 0001 2095 8329 (http://isni.org/isni/0000000120958329) · SBN CFIV042377 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV042377?core=autoriall) · BAV 495/19463 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_19463) · CERL cnp01302039 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01302039) · Europeana agent/base/60136 (https://data.europeana.eu/agent/base/60136) · ULAN (EN) 500002025 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500002025) · LCCN (EN) n79005570 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79005570) · GND (DE) 11850147X (https://d-nb.info/gnd/11850147X) · BNE (ES) XX1108703 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1108703) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1108703) · BNF (FR) cb12083793k (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12083793k) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12083793k) · J9U (EN, HE) 987007257525305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007257525305171) · NSK (HR) 000352516 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000352516) · NDL (EN, JA) 00431158 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00431158) · CONOR.SI

	(SL) 23661667 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/23661667) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79005570 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79005570)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Leon_Battista_Alberti&oldid=133697443"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 17:10.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Tempio malatestiano

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il **Tempio malatestiano**, usualmente indicato dai cittadini come il Duomo e dal 1809 divenuta cattedrale col titolo di **Santa Colomba**[1][2], è il principale luogo di culto cattolico di Rimini. Rinnovato completamente sotto la signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesta, con il contributo di artisti come Leon Battista Alberti, Matteo de' Pasti, Agostino di Duccio e Piero della Francesca, è sebbene incompleto, l'opera chiave del Rinascimento riminese e una delle architetture più significative del Quattrocento italiano in generale.

Indice

- Storia
- Descrizione della basilica
  - Esterno
  - Interno
    - Cappelle malatestiane di destra
    - Cappelle malatestiane di sinistra
    - Cappelle successive
    - Presbiterio
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Storia

Nell'area è documentata già nel IX secolo una cappella chiamata *Santa Maria in Trivio*, demolita nel 1257 per consentire l'erezione una chiesa più grande, in stile gotico a navata unica e triabsidata, che sarà poi consacrata a San Francesco e retta dall'Ordine francescano[3].

Tempio malatestiano
Cattedrale di Santa Colomba

La facciata

Stato	Italia
Regione	Emilia-Romagna
Località	Rimini
Indirizzo	via IV Novembre 35 – Rimini (RN)
Coordinate	44°03′35.83″N 12°34′12.99″E
Religione	cattolica
Titolare	Santa Colomba
Diocesi	Rimini
Consacrazione	800
Architetto	Leon Battista Alberti
Stile architettonico	rinascimentale, con elementi gotici
Inizio costruzione	IX secolo, ricostruita nel XII secolo in stile gotico, inizio rifacimento nel 1447 circa in stile rinascimentale
Completamento	1503

Una delle medaglie di Matteo de' Pasti

Sito web	www.diocesi.rimini.it/parrocchie-e-chiese/parrocchie/basilica-cattedrale-tempio-malatestiano/ (http://www.diocesi.rimini.it/parrocchie-e-chiese/parrocchie/basilica-cattedrale-tempio-malatestiano/)

Tra il Duecento e Trecento furono aggiunte due cappelle sul lato sud. Parte dei marmi per i lavori furono presi da rovine romane in Sant'Apollinare in Classe e da Fano. La chiesa, nonostante le dimensioni relativamente modeste, era già utilizzata nel 1312 come luogo di sepoltura della famiglia Malatesta[4], arricchita da altari e opere d'arte, alle quali fu chiamato a contribuire anche Giotto.

Sotto la signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesta, fu deciso di sistemarvi una cappella dedicata a San Sigismondo, patrono del committente, affidando il progetto al veronese Matteo de' Pasti. Il 31 ottobre del 1447 fu benedetta la posa della prima pietra. Negli anni successivi, in seguito a una fortunata serie di vittorie e riconoscimenti, il Malatesta decise di estendere il progetto a tutto l'edificio[5]. Probabilmente ebbe un ruolo, nella decisione di mutare il progetto, Leon Battista Alberti[6] al quale fu poi affidato il progetto di una nuova sistemazione architettonica esterna, che comprendeva, secondo la testimonianza di una serie di note medaglie[7], di Matteo de' Pasti del 1450, l'aggiunta di una rotonda nella parte posteriore della chiesa, coperta da una cupola a imitazione di quella del Pantheon. I lavori relativi al progetto di Alberti iniziarono presumibilmente nel 1453. Se il progetto fosse stato completato, la navata avrebbe allora assunto un ruolo di semplice accesso al maestoso edificio circolare, e sarebbe stata molto più evidente la funzione celebrativa dell'edificio[8].

Il tema iconografico della struttura è inconsueto per una chiesa cristiana. Nell'apparato decorativo originale i riferimenti religiosi tradizionali sono talmente ridotti e defilati da sembrare a prima vista del tutto assenti[9]. Il Malatesta volle tale edificio unicamente come sepolcro suo, per la sua stirpe e per i dignitari a lui vicini, quale enorme monumento celebrativo di sé stesso e della sua casata, prevedendo una iconografia articolata in un complesso linguaggio proprio del paganesimo: da qui la denominazione *Tempio*.

Ciò contribuì al peggioramento dei rapporti con papa Pio II Piccolomini, già critici prima della sua elezione nel 1458 (a causa anche delle precedenti campagne militari ostili alla sua città natale, Siena), rapporti che degenerarono fino alla scomunica nel 1460.

La quantità di riferimenti pagani è tale per cui Pio II riportò nei suoi Commentari:

(**LA**)

«Aedificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci; verum ita gentilibus operibus implevit ut non tam Christianorum quam Infidelium daemones templum esse videretur»

(**IT**)

«Costruì un nobile tempio a Rimini in onore di San Francesco; ma lo riempì di tante opere pagane che non sembra un tempio di cristiani ma di infedeli adoratori dei demoni»

(papa Pio II, Commentarii, p. 92[10][11])

Tuttavia sarebbe riduttivo leggere il tempio malatestiano solo come sfida personale, ma piuttosto come massima manifestazione di una raffinata cultura di tipo neoplatonico, intellettuale e idealistica, intenzionalmente lontana dalla realtà, non timorosa di esprimersi attraverso un linguaggio, tra ethos apollineo e pathos dionisiaco, estraneo alla cristianità proprio in quello che doveva essere un tempio cristiano[12]. La lettura dell'apparato del Tempio non si presenta affatto agevole. Tra le fonti letterarie ispiratrici si possono rinvenire Macrobio, Platone, Porfirio, Giamblico e Gemisto Pletone[13]. Roberto Valturio, membro della corte illuminata che circondava il Malatesta e che tanta parte ha avuto nella definizione del gusto e dei temi, ribadì nel *De re militari* che il Tempio era colmo di "simboli tratti dai più occulti penetrali della filosofia" che solo gli iniziati potevano penetrarne il significato[14].

Interno come appariva prima della guerra

Interno vista abside dopo i bombardamenti del 1944

L'insieme decorativo si presenta, per quanto raffinato, abbastanza dispersivo, con alcuni contrasti in particolar modo tra l'interno e l'esterno dell'edificio; qualora si debba ricercare una chiave unica di lettura, questa è sicuramente da individuare nell'intento celebrativo della figura del signore e della sua corte[1]. La struttura progettata dall'Alberti non fu completata, in seguito all'avversa fortuna in campo militare del Malatesta (e alle conseguenti difficoltà economiche) che resero impossibile la fine dei lavori. Nel 1460 erano state del tutto ultimate solo tre cappelle ed i rivestimenti esterni, realizzati incapsulando la struttura medievale. Sigismondo fu definitivamente sconfitto dalle truppe papali alleate con Federico da Montefeltro due anni dopo sul Cesano. Ne conseguì l'interruzione di tutte le fabbriche da lui avviate (a parte l'aggiunta del sarcofago del filosofo neoplatonico Giorgio Gemisto Pletone nel 1464). Su spinta dell'ordine francescano che reggeva la chiesa, i lavori ripresero negli anni successivi ma, perso l'originale committente, proseguirono in difformità dal progetto dell'Alberti, per essere completati nel 1503.

Nel 1809 le soppressioni napoleoniche sciolsero il convento francescano e in seguito alla sconsacrazione e distruzione dell'antica Santa Colomba, il tempio fu consacrato a cattedrale cittadina, assumendo la dedica della santa.

Durante la seconda guerra mondiale, l'edificio subì molti danni (in particolare, nel 1944), tanto da far esclamare, commosso, ad Ezra Pound, nel suo Canto LXXII (a parlare è lo spirito di Ezzelino III da Romano):

> «Rimini arsa e Forlì distrutta,
> chi vedrà più il sepolcro di Gemisto
> che tanto savio fu, se pur fu greco?
> Giù son gli archi e combusti i muri
> del letto arcano della divina Ixotta..."
> "Ma chi sei?" clamai
> contra la furia della sua tempesta,
> "Sei tu Sigismundo?"
> Ma egli non m'ascoltò...»

La zona absidale, insieme a buona parte della copertura, fu distrutta e ricostruita in forme semplificate con l'esterno in mattoni a vista e l'interno in semplice e disadorno intonaco bianco. Solo recentemente l'altare maggiore è stato arricchito da un celebre crocifisso di Giotto, dipinto durante il suo soggiorno a Rimini tra il 1308 e il 1312. La facciata e i fianchi furono danneggiati, con dislivelli, fuoripiombo e distacchi, tanto da dover procedere con un difficile intervento, smontando e rimontando sostanzialmente l'intero paramento murario, numerando i vari conci e blocchi lapidei.[15]

Descrizione della basilica

Esterno

Veduta laterale

L'esterno del tempio malatestiano fu progettato da Leon Battista Alberti alcuni anni dopo l'avvio dei lavori all'interno. Egli ideò un involucro marmoreo[16] che lasciasse intatto l'edificio preesistente. L'opera, incompiuta, prevedeva nella parte bassa della facciata una tripartizione con archi inquadrati da semicolonne con capitello composito, mentre nella parte superiore era previsto una specie di frontone con arco al centro affiancato da paraste. Punto focale era il portale centrale, con timpano triangolare al centro di un fornice riccamente ornato da lastre marmoree policrome di spoglio, provenienti probabilmente da Ravenna, che richiamano, nella stessa accurata scelta cromatica delle pietre[17], l'*opus sectile* della Roma imperiale. La mancanza dell'arco superiore permette di vedere, ancora oggi, un pezzo della semplice facciata medievale a capanna di San Francesco. Sopra di essa è poi collocata una piccola croce, simbolo del cristianesimo cattolico praticato nel Duomo.

Le fiancate sono composte da una sequenza di archi su pilastri il cui modello è stato rintracciato nei pilastri interni del Colosseo. Gli arconi delle fiancate si presentano con un'imposta rialzata trasformando l'arco a tutto sesto in arco 'semistaffato', dove nella maggior parte dei casi non presentano il concio in chiave[18] Le arcate cieche erano destinate ad accogliere i sarcofagi dei più alti dignitari di corte. Vi si trovano sepolti Giusto de' Conti, Roberto Valturio, Basinio Basini, i medici Gentile e Giuliano Arnolfi. Tuttavia, il sepolcro più significativo è quello del filosofo neoplatonico Giorgio Gemisto Pletone, ritenuto all'epoca uno dei più grandi pensatori di tutti i tempi, che aveva fatto rinascere le scuole filosofiche dell'antica Grecia e i cui resti furono portati da Sigismondo dalla campagna militare nel Peloponneso[19].

Fianchi e facciata sono unificati da un alto zoccolo che isola la costruzione dallo spazio circostante. Anche all'esterno ricorre la ghirlanda circolare, qui usata come oculo.

Alberti trasse spunto dall'architettura classica, ma affidandosi a spunti locali, come l'arco di Augusto, il cui modulo è triplicato nella parte bassa della facciata[8]. Una particolarità di questo intervento è che il rivestimento non tiene conto delle precedenti aperture gotiche: infatti, il passo delle arcate laterali non è lo stesso delle finestre ogivali, che risultano posizionate in maniera sempre diversa. Del resto Alberti scrisse a Matteo de' Pasti che «queste larghezze et altezze delle Chappelle mi perturbano».

La medaglia di Matteo de' Pasti del 1450 mostra l'aspetto originario che il tempio avrebbe dovuto avere, con una grande rotonda coperta da cupola semisferica simile a quella del Pantheon. Se completato, la navata avrebbe allora assunto un ruolo di semplice accesso al maestoso edificio circolare, e sarebbe stata molto più evidente la funzione celebrativa dell'edificio, anche in rapporto allo *skyline* cittadino[8].

La parte posteriore è nuda: qui si eleva il campanile eretto tra XV e XVI secolo. La distruzione su questo lato del convento francescano, operata nel 1921 per allargare via IV Novembre, ha alterato i rapporti del monumento col contesto urbanistico.

Interno

Interno

L'interno, durante i lavori rinascimentali, venne mantenuto ad aula unica aggiungendo alcune profonde cappelle laterali, incorniciate da arcate a sesto acuto, rialzate di un gradino e chiuse da balaustre marmoree dalla ricca ornamentazione. Vennero usati elementi classicheggianti, ma svincolati da rapporti di proporzione, con una preminenza della decorazione plastica, la quale arriva a mettere in secondo piano la struttura architettonica. Sulle prime tre cappelle di ciascun lato, risalenti all'epoca di Sigismondo, viene ripetuta l'iscrizione latina della facciata.

Generalmente gli storici escludono un intervento diretto di Alberti nel disegno complessivo dell'interno, assegnato a Matteo de' Pasti e Agostino di Duccio, tuttavia alcuni non escludono che Alberti possa aver dato indicazioni generali sull'intervento.[20]

La copertura è a semplici capriate lignee, con travi e tavelle visibili, realizzata dai francescani a loro spese in seguito all'interruzione delle fabbriche di Malatesta.

In particolare vennero riccamente decorati i due pilastri di accesso di ciascuna cappella, divisi in settori con rilievi allegorici o narrativi. Protagonista di questa decorazione fu Agostino di Duccio, che sviluppò un proprio stile fluido a partire dallo stiacciato donatelliano, di una grazia un po' fredda, "neoattica". I temi sono soprattutto profani e intrecciano complesse allegorie decise probabilmente dallo stesso Sigismondo. Oltre ad Agostino di Duccio, contribuirono all'opera anche Roberto Valturio, Basinio da Parma.

Rilievi di Agostino di Duccio (*Cancro* e *Diana*)

A guisa di tempio pagano le sei cappelle laterali sono intitolate alle Arti Liberali, allo Zodiaco, ai Giochi dei Bambini, alle Sibille e Profeti e decorate in tema. Due ulteriori cappelle sono dedicate ai sepolcri di Sigismondo (cappella delle Virtù) e Isotta (cappella degli Angeli). Complessi rimandi, tematici ed estetici, si incrociano tra le cappelle opposte.

Ovunque, quasi ossessivamente, sono ripetute in bassorilievo la S e la I incrociate, in passato ritenuta conferma che l'intero edificio fosse stato concepito da Sigismondo per celebrare il suo amore con Isotta degli Atti[21]; più realisticamente si può interpretare come prosaica abbreviazione di Sigismondo; si segnala infatti il quasi contemporaneo monogramma di Federico da Montefeltro, visibile nel vicino Palazzo Ducale di Urbino, che appunto riporta due lettere, F e E. Altri simboli sovente ripetuti sono la rosa canina (più 500 volte), le tre teste e l'elefante, legati al casato dei Malatesta, nonché ghirlande di foglie e frutta. Una grande quantità di statuette di putti adornava l'interno, una parte dei quali sono oggi asportati e dispersi in collezioni private.

Sulla controfacciata, a sinistra dell'entrata, si trova la pietra tombale del cardinale Ludovico Bonito (m. 1413), già nella vecchia chiesa. A destra invece il sepolcro di Sigismondo Malatesta, attribuito ai fiorentini Bernardo Ciuffagni e Francesco di Simone Ferrucci, con in alto due formelle col profilo del condottiero.

Cappelle malatestiane di destra

La prima cappella a destra è quella delle Virtù, o di San Sigismondo, avviata nel 1447 nell'architettura e il 14 ottobre 1450 per le decorazioni scultoree: in tale data venne collocata la prima coppia di elefanti reggipilastro, in marmo bardiglio. I pilastri, nelle facciate verso la navata, hanno teste e figure intere di Virtù ad altorilievo con giovanetti portascudo, riferibili al primo periodo di Agostino di Duccio. Allo stesso artista è riferita la statua di San Sigismondo e la sua ricchissima edicola sull'altare. Il bassorilievo sottostante (*San Sigismondo in viaggio con la famiglia verso il monastero di Agauno*) è una copia in stucco dell'originale oggi al Museo d'arte antica di Milano. Sulle pareti laterali, dello stesso scultore, due straordinari bassorilievi di grandi dimensioni in stiacciato, con *Angeli reggicortina*, dalle sinuose linee. Segue sullo stesso lato la cella delle Reliquie, già sagrestia della cappella delle Virtù, a cui si accede da un portale scolpito con bassorilievi di apostoli, evangelisti e simboli malatestiani. Sia le ante lignee che i chiavistelli sono originari del Quattrocento. Qui sono conservati alcuni reliquiari settecenteschi, una pala di Camillo Sagrestani, un piccolo sarcofago del VII secolo, e alcuni oggetti rinvenuti nel sopralluogo del 1920 dentro la tomba di Sigismondo (frammenti di vesti in broccato d'oro, spada, stocco, speroni e sei medaglie, oggi in parte trasferiti al Museo della città di Rimini). Anche l'affresco staccato di Piero della Francesca si trovava un tempo qui, mentre oggi è nell'ultima cappella a destra. Sulla parete si trovano tracce delle decorazione in cotto della fabbrica trecentesca.

La seconda cappella di destra è quella degli Angeli, o di Isotta o di San Michele. La statua dell'arcangelo, sull'edicola sull'altare, è di Agostino di Duccio, autore anche degli angeli alati che giocano e suonano nei riquadri dei pilastri dell'arcone di ingresso. Sulla parete sinistra il sarcofago di Isotta degli Atti, sorretto da due elefanti portastemma e scolpito probabilmente da Matteo de' Pasti. Sopra il sarcofago si trova un padiglione marmoreo sormontato dal cimiero malatestiano tra teste d'elefante alate recanti cartigli. Un tempo era conservato qui il *Crocifisso di Rimini* di Giotto, oggi dietro l'altare maggiore.

Si prosegue con la cappella dello Zodiaco, o dei Pianeti, o di San Girolamo, la più sorprendente del complesso. È ricca di rappresentazioni non convenzionali attribuite ad Agostino di Duccio, come nel Saturno e nei carri trionfali di Marte, di Venere e della Luna. Qui si può notare come nei bassorilievi dei segni con quadrupedi (Ariete, Toro, Leone, Capricorno e Sagittario) sono stati eliminati gli arti posteriori, dei quali resta solo il contorno. Sempre nella cappella dello zodiaco vi sono due bassorilievi che si riallacciano alla figura di Sigismondo. Il primo è quello del segno del *Cancro* (danneggiato da una granata nell'ultima guerra), lo stesso di Sigismondo, che domina come un sole la rappresentazione della città, la più antica conosciuta. Il secondo è il bassorilievo del *Naufragio di Sigismondo in vista dell'isola Fortunata*, su ispirazione di un poemetto laudatorio di Basinio Basini: un uomo nudo rema in una barca, in un mare disseminato da piccole isole, abitate da diversi animali (leone, un elefante uccello rapace) e nel mare vi sono delfini e mostri marini. Ogni pilastro poggia su un canestro marmoreo (attribuzione incerta), colmo di fiori, frutta e animali, e ornato da festoni retti da quattro putti. La balaustra è in marmo rosso di Verona tra lesene in marmo bianco, con ricche decorazioni in stiacciato.

Cappelle malatestiane di sinistra

Sul lato opposto, dopo un'altra uscita laterale, in senso antiorario, si incontra la cappella delle Arti Liberali, dedicata alle Scienze del Trivio e del Quadrivio ed altre figure. Secondo un programma celebrativo assai singolare per una chiesa, qui si trovano liberamente mischiate la Filosofia e la Botanica, la Concordia e la Musica, la *Retorica* e la *Grammatica*. Si tratta delle opere più tarde di Agostino di Duccio (1456).

Segue la cappella dei Giochi infantili, o dell'Angelo custode, dove trovano posto i sepolcri delle prime due mogli di Sigismondo, Ginevra d'Este e Polissena Sforza, circondate da sessantuno figure di angioletti, in diciotto riquadri, danzanti o in gioco fra loro, che cavalcano bastoni e delfini, improvvisano un concerto o fingono di navigare, si tirano per i capelli e giocano a girotondo attorno ad una fontana, tutti scolpiti da Agostino di Duccio (1455). All'altare si trova un crocifisso ligneo cinquecentesco. La sagrestia adiacente, oggi cappella dei Caduti, ha un portale quattrocentesco con figurazioni di eroi biblici.

Agostino di Duccio, *Giochi di putti*

L'ultima cappella (prima sinistra) è detta degli Antenati, o della Pietà o della Madonna dell'Acqua da un piccolo gruppo marmoreo di scuola franco-tedesca del XV secolo sull'altare, che il popolo era solito invocare per chiedere la pioggia. Iniziata nel 1454 seguendo un programma iconografico descritto da Roberto Valturio e di Poggio Bracciolini, fu decorata da dodici figure di Profeti e Sibille (due dei primi, dieci delle seconde), di Agostino di Duccio e aiuti. Alla base dei pilastri, sopra gli elefanti malatestiani, dadi con grandi medaglioni del profilo di Sigismondo Malatesta entro ghirlande d'alloro. Alla parete sinistra, sotto un padiglione in marmo, spicca l'arca degli Antenati e dei Discendenti, importante lavoro di Agostino di Duccio destinato ad accogliere, appunto, i personaggi della dinastia malatestiana prima e dopo Sigismondo.

Sul fronte la dedica è incisa tra due bassorilievi (*Minerva tra una schiera di eroi* e il *Trionfo di Scipione l'Africano*) che simboleggiano i due attributi fondamentali dell'immortalità: la Saggezza e la Gloria. Essendo originariamente destinata alla facciata del tempio, ha sia i fianchi che il coperchio scolpiti, anche nei lati non visibili. All'interno del coperchio ad esempio si trova un bel profilo di Sigismondo incorniciato da un festone e da un distico attribuito a Basinio da Parma: "*Haec Sigismundi vera est victoris imago qui dedit heac Patribus digna sepulcra suis*" (questa è la vera effigie di Sigismondo vittorioso che diede ai suoi antenati questo degno sepolcro). Un calco è visibile nel Museo della città di Rimini. La cappella si differenzia dalle altre per il suo stile gotico e veneto. L'aspetto attuale della cappella è stato alterato da un pesante intervento Luigi Poletti nel 1862-1868, rimaneggiando il rivestimento marmoreo del fondo e aggiungendo la nicchia sull'altare, le decorazioni in oro e azzurro, come ricorda un'iscrizione sulla parete destra (1868).

Cappelle successive

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo***.

L'ultima cappella di destra e di sinistra sono successive all'epoca malatestiana: dopo il vano dell'accesso laterale, la cappella della Concezione presenta il monumento neoclassico al conte Paolo Garattoni (m. 1827). Qui è stato collocato l'affresco di Piero della Francesca di *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo* (datato 1451), dove la glorificazione del committente ha il culmine. Il tema religioso si intreccia con aspetti politici e dinastici, come nelle fattezze di san Sigismondo che

Piero della Francesca, *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo* (1451)

celano quelle dell'imperatore Sigismondo del Lussemburgo, che nel 1433 investì il Malatesta come cavaliere e ne legittimò la successione dinastica, ratificandone la presa di potere[8].

Presbiterio

Il presbiterio fu ricostruito dopo le distruzioni belliche. L'attuale altare principale, in metallo e travertino, opera di Giuliano Vangi, sostituisce il precedente dono di Napoleone attribuito a Luigi Poletti. La sua collocazione nel 2001 fu oggetto di aspre polemiche da parte del critico Vittorio Sgarbi[22].

Dietro l'altare si trova il notevole *Crocifisso di Rimini* attribuito a Giotto, la cui presenza a Rimini è documentata alla fine del Trecento. Il crocifisso sarebbe l'unica opere superstite della sua attività per la chiesa francescana che forse aveva compreso anche la realizzazione di affreschi[23].

Il Poletti è autore anche dell'altare nell'attigua, ultima cappella di sinistra, dove si trovano anche i dipinti dei *Santi Antonio e Francesco* di Simone Cantarini e il *San Francesco che riceve le stigmate* di Giorgio Vasari (1548).

Note

1. *Basilica Cattedrale (Tempio Malatestiano), Diocesi di Rimini*, su *diocesi.rimini.it*.
2. ^ Luca, *La Cattedrale di Santa Colomba*, su *riminisparita.info*, Rimini Sparita, 2 agosto 2012 (archiviato dall'url originale il 23 luglio 2015).
3. ^ Diocesi di Rimini, *Chiesa di Santa Colomba*, su *beweb.chiesacattolica.it*, BeWeb, 2020.
4. ^ Marco Musmeci, *Una dimora patrizia del 16. secolo a Rimini: Palazzo Maschi-Marcheselli-Lettimi*, Mirabilia urbis, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1997, SBN IT\ICCU\RAV\0308384.
5. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 94.
6. ^ Alberti e Sigismondo si incontrarono probabilmente a Fabriano durante la permanenza in città della corte di papa Niccolò V nel 1450: Howard Burns, *Leon Battista Alberti in* "Storia architettura italiana-Il Quattrocento", Electa, 1998, p. 131
7. ^ Si tratta di tradizionali medaglie di fondazione che riportano la data del 1450, quando Sigismondo decise di ampliare il suo primitivo progetto: Howard Burns, *op. cit.*, 1998, pag.131
8. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 95.
9. ^ L'unica croce presente nella decorazione marmorea è posta sopra l'ingresso principale ma (attualmente) nascosta dall'emblema vescovile e l'unico santo rappresentato all'interno è San Sigismondo (probabilmente solo per celebrare ulteriormente il Malatesta). Nella decorazione vi sono diverse allusioni al mondo cristiano, come ad esempio le scritte in prossimità alle Sibille, che prevedono la nascita del Messia. La Cristianità non è dunque completamente rinnegata, ma posta deliberatamente in secondo piano nella simbologia complessiva.
10. ^ Papa Enea Piccolomini, *Commentarii*, Roma, 1582, p. 92.
11. ^ Cetty Muscolino e Ferruccio Canali, *Il tempio della meraviglia: gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il Giubileo (1990 - 2000)*, Alinea Editrice, 2007, p. 14, ISBN 978-88-6055-183-2.
12. ^ Aby Walburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti 1917-1929*, Nino Aragno Editore, 2008, ISBN 978-88-8419-251-6.
13. ^ *Ethos apollineo e pathos dionisiaco nel cosmo Malatestiano*, in *Engramma*, da appunti di Aby Warburg e collaboratori del 1929, n. 35, agosto–settembre 2004 (archiviato dall'url originale l'11 novembre 2013).

14. ^ C. Mitchell, *The Imagery of the Tempio Malatestiano*, in «Studi Romagnoli», II, 1951, pp. 77-90; *Il Tempio Malatestiano*, in Studi Malatestiani, cit., pp. 71-103.
15. ^ A. Turchini, *Il tempio distrutto. Distruzione, restauro, anastilosi del Tempio Malatestiano*, Cesena, 1998.
16. ^ Il paramento murario è prevalentemente in pietra d'Istria(membrature architettoniche) e calcare di Verona (lastre piane): G.C. Grillini, *I materiali lapidei del Tempio Malatestiano*, in Marco Musmeci (a cura di), *Templum Mirabile", Atti del Convegno 2001*, Rimini, Fondazione Cassa di risparmio di Rimini, 2003, pp. 273-285, SBN IT\ICCU\RAV\1204248.
17. ^ I riquadri alternano lastre di porfido rosso egiziano, porfido verde antico ed altri marmi antichi: G.C. Grillini, *Due singolari pietre nelle architetture estensi e malatestiane: il calcare grigio di Noriglio e il marmo di Candoglia* in “Antichi mestieri della Tradizione Edilizia Ferrarese-Terrecotte e Dipinti Murali”, Ferrara, 2006, pp.87-93.
18. ^ V. Galati, *Ossa et Ligamenta ...*, in Il Tempio della Meraviglia, a cura di F. Canali, C. Muscolino, Firenze, 2017, pp. 105-124.
19. ^ Pletone era conosciuto in Italia per essere intervenuto al concilio di Firenze-Ferrara. Sigismondo Malatesta guidò personalmente, nel 1465, un manipolo di soldati per trafugare le spoglie del filosofo da Mistra, conquistata dai turchi: Cetty Muscolino, Ferruccio Canali, *Il tempio della meraviglia: gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il Giubileo, 1990-2000*, Editore Alinea Editrice, 2007, pp. 13-14
20. ^ Howard Burns, *op. cit.* 1998, p. 131.
21. ^ Luigi Orsini, *Tempio malatestiano - Rimini, Italy*, Milano, Bonomi, 1875, srlf_ucla:LAGE-24476284.
22. ^ "Altare in metallo sostituisce quello di Napoleone", 9 luglio 2001, p., Monti Vittorio & Quintavalle Arturo Carlo, Link (http://archiviostorico.corriere.it/2001/luglio/09/Altare_metallo_sostituisce_quello_Napoleone_co_0_0107094219.shtml)
23. ^ A.Tomei, C.Viggiani, *L'Italia di Giotto-Itinerari giotteschi*, 2019.

Bibliografia

- Domenico Paulucci, *Il tempio malatestiano di Rimini*, Mirabilia urbis, Rimini, Luise, 1993, ISBN 88-85050-71-9.
- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Milano, Electa, 2004, ISBN 88-370-2315-4.
- *Ethos apollineo e pathos dionisiaco nel cosmo Malatestiano*, in *Engramma*, da appunti di Aby Warburg e collaboratori del 1929, n. 35, agosto–settembre 2004 (archiviato dall'url originale l'11 novembre 2013).
- Marco Musmeci (a cura di), *Templum Mirabile", Atti del Convegno 2001*, Rimini, Fondazione Cassa di risparmio di Rimini, 2003, SBN IT\ICCU\RAV\1204248.
- F. Canali, C. Muscolino, *Il Tempio della Meraviglia,* Firenze, 2007.

Voci correlate

- Architettura rinascimentale
- Rinascimento riminese
- Giotto, *Crocifisso di Rimini*

- Piero della Francesca, *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo*

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Tempio Malatestiano**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Tempio Malatestiano (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tempio_Malatestiano?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Engramma n. 61, gennaio 2008*, su *engramma.it*.
- *Info sul sito della diocesi di Rimini*, su *diocesi.rimini.it* (archiviato dall'url originale il 13 marzo 2007).
- *Descrizione dettagliata del Tempio e delle sue cappelle*, su *hotel-rimini.com*.
- (EN) *Orsini Luigi, The Malatesta temple (1915)*, su *archive.org*.
- Disponibile per il download su Internet Archive (https://archive.org/stream/gri_33125010919757) Fossati, Carlo Giuseppe, Le temple de Malateste de Rimini architecture de Leon Baptiste Alberti de Florence, A Fuligno: chez Jean Tomassini, 1794.
- Chiesa di Santa Colomba (Rimini) (http://www.beweb.chiesacattolica.it/cattedrali/cattedrale/217/Chiesa+di+Santa+Colomba) su BeWeB - Beni ecclesiastici in web

Controllo di autorità	VIAF (EN) 246648939 (https://viaf.org/viaf/246648939) · LCCN (EN) n85358109 (http://id.loc.gov/authorities/names/n85358109) · GND (DE) 4279144-3 (https://d-nb.info/gnd/4279144-3) · J9U (EN, HE) 987007605561505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007605561505171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n85358109 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n85358109)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tempio_malatestiano&oldid=132627213"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 mar 2023 alle 14:54.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Palazzo Rucellai

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> «D'otto chase n'ò fatto una»
>
> (Giovanni di Paolo Rucellai, *Zibaldone quadragesimale*)

Il **palazzo Rucellai** è uno dei migliori esempi di architettura quattrocentesca a Firenze, posto in via della Vigna Nuova 18. La sua facciata venne progettata da Leon Battista Alberti e fu il primo di una serie di importanti interventi architettonici che l'architetto e teorico del Rinascimento eseguì per la famiglia Rucellai.

Indice

- Storia
- Architettura
  - Facciata
- Interno
- Monumenti correlati
- Altre immagini
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Storia

Il palazzo, commissionato dal ricco mercante Giovanni Rucellai, fu costruito tra il 1446 e il 1451 da Bernardo Rossellino, su disegno di Leon Battista Alberti, che era legato al Rucellai da amicizia e da affinità culturale. L'Alberti curò solo un intervento parziale, con gli ambienti interni composti da edifici diversi e irregolari, che richiesero una concentrazione, anziché sul volume, sulla

Palazzo Rucellai	
La facciata	
Localizzazione	
Stato	Italia
Regione	Toscana
Località	Firenze
Indirizzo	Via della Vigna Nuova 18
Coordinate	43°46′16.65″N 11°14′58.3″E
Informazioni generali	
Condizioni	In uso
Costruzione	1446 - 1451
Stile	rinascimentale
Realizzazione	
Architetto	Leon Battista Alberti
Costruttore	Bernardo Rossellino
Proprietario	Famiglia Rucellai

facciata, completata verso il 1465. L'Alberti stesso sminuì benevolmente il suo intervento definendolo come "decoro parietale"[1].

Committente	Giovanni di Paolo Rucellai

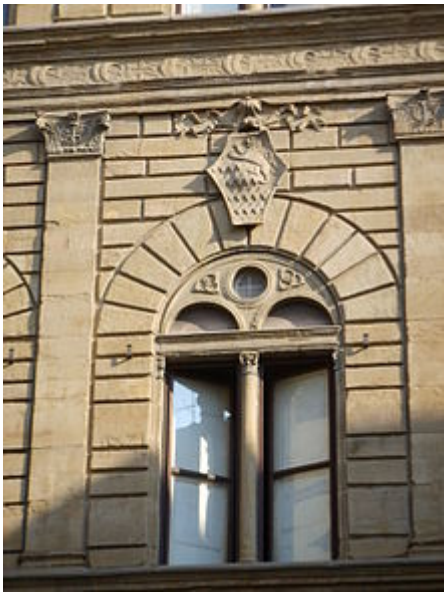
Alberti realizzò un capolavoro di stile e sobrietà, e si dice che progettò questo palazzo quasi come illustrazione del suo manuale *De Re Aedificatoria (Sull'architettura)* del 1452, dove si spiega che l'architettura deve imporsi più per il prestigio delle proporzioni che per la dimostrazione di bellezza e fasto: in questo senso il Palazzo può essere considerato come il primo esempio di tentativo coerente nel sintetizzare norme pratiche e teoriche, come è evidente nell'uso dei tre ordini classici sulla facciata. Il Rossellino non si limitò a mettere in opera i lavori, ma apportò un aumento delle dimensioni originarie.

Il palazzo appartiene tuttora alla famiglia Rucellai. Negli anni novanta ha ospitato il Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari.

In un appartamento al terzo piano, il 16 gennaio 1997, ebbe luogo l'omicidio del conte Alvise Nicolis di Robilant, irrisolto[2].

Architettura

Facciata



L'ordine architettonico del piano nobile e stemma

La facciata, di un bugnato di pietraforte uniforme e piatto, è organizzata come una griglia, scandita da elementi orizzontali (le cornici marcapiano e la panca di via) e verticali (le paraste lisce), entro la quale si inseriscono le aperture. Al pianterreno lesene di ordine tuscanico dividono la superficie in spazi dove si aprono i due portali (in origine era uno solo, ma fu raddoppiato simmetricamente quando venne raddoppiato il palazzo e la facciata). Al piano nobile si trovano numerosi elementi classici (i portali, gli ordini architettonici dei capitelli) fusi sapientemente con elementi della tradizione medievale locale, quali il bugnato e le bifore, e con elementi celebrativi dei committenti, come lo stemma e le imprese dei Rucellai, inseriti nei fregi e nei blasoni sopra i portali.

Il piano terra, più alto dei piani superiori, ha i capitelli decorati da una reinterpretazione dell'ordine dorico e due portali rettangolari classicheggianti (in epoca gotica tutti i portali erano ad arco o con arco e architrave). Vi corre davanti una "panca di via", un elemento oltre che di utilità pratica per i passanti, creava una sorta di piano base per il palazzo, come se si trattasse di uno stilobate. Lo schienale della panca riproduce il motivo dell'*opus reticulatum* romano.

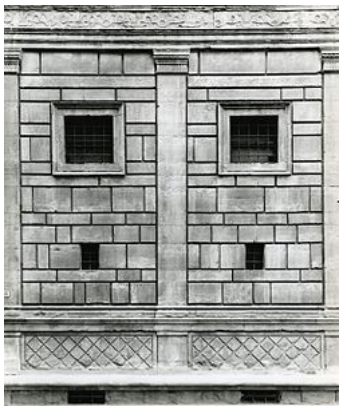
Al primo piano (piano nobile) le paraste sono di tipo composito e vi si aprono delle ampie bifore a tutto sesto, con cornice bugnata, colonnina e oculo al centro. All'ultimo piano si hanno paraste di tipo corinzio, alternate a bifore dello stesso tipo. La sovrapposizione degli ordini come teorizzato da Vitruvio[3], è di conci levigati si ispira all'architettura romana, come nel motivo del basamento a imitazione dell'*opus reticolatum*. Le paraste decrescono progressivamente verso i piani più alti, dando un effetto prospettico di maggior slancio del palazzo rispetto alla sua vera altezza.

In alto il palazzo è coronato da un cornicione poco sporgente, sostenuto da mensole, oltre il quale è nascosta una loggetta ornata da pitture a monocromo del XV secolo, da alcuni attribuite alla cerchia di Paolo Uccello: l'elemento della loggia è un'ulteriore riprova della rottura con la tradizione medievale e di apertura verso la grande stagione del Rinascimento. Il fregio del piano terra contiene le insegne della famiglia Rucellai: tre piume in un anello, le vele gonfiate dal vento e lo stemma familiare, che compare anche sui blasoni sopra i portali. A destra si vede bene come la facciata sia incompleta, infatti non finisce in maniera netta, ma è frastagliata perché era prevista la continuazione con un terzo portale.

L'effetto generale è vario ed elegante, per il vibrare della luce tra le zone chiare e lisce (lesene) e quelle scure (aperture, solchi del bugnato)[1]. Nel trattato l'Alberti scrisse infatti "*La casa del signore sarà ornata leggiadramente, di aspetto piuttosto dilettevole che superbo*".

Lo stile del palazzo costituì un punto di partenza per tutta l'architettura di residenza civile del Rinascimento, venendo citato quasi alla lettera dal suo allievo Bernardo Rossellino per il Palazzo Piccolomini a Pienza.

Particolari della facciata. Foto di Paolo Monti, 1972



Piano terra

Bifore a cornice bugnata

Interno

All'interno del palazzo è di rilievo il cortile rinascimentale, anche se oggi su due lati le arcate sono state murate. Ampie arcate a tutto sesto sono sostenute da colonne con capitelli corinzi molto elaborati, che ricordano quelli delle colonne sopra il portale del Battistero di San Giovanni.

Alcune stanze vennero decorate con affreschi di Gian Domenico Ferretti, di Lorenzo del Moro e di Pietro Anderlini.

Monumenti correlati

Sul retro del palazzo è presente la ex chiesa di San Pancrazio che contiene un altro capolavoro dell'Alberti, il *tempietto del Santo Sepolcro*, all'interno della ex navata sinistra, l'unico spazio ancora consacrato di questa struttura, che oggi ospita il Museo Marino Marini. Davanti al palazzo sempre Leon Battista Alberti realizzò la Loggia Rucellai. Anche la facciata della vicina basilica di Santa Maria Novella fu disegnata dall'Alberti su incarico sempre di Giovanni Rucellai.

Altre immagini

Veduta con la loggetta sulla sommità

Il fregio

Il cortile

Disegno da *Grundriß der Kunstgeschichte* di W. e M. Semrau

Note

1. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 75.
2. ^ Scheda su Cronaca-nera.it (http://www.cronaca-nera.it/1676/alvise-di-robilant-delitto-conte)
3. ^ *De re aedificatoria*

Bibliografia

- *Toscana Esclusiva XII edizione*, Associazione Dimore Storiche Italiane 2007.
- Mariella Zoppi e Cristina Donati, *Guida ai chiostri e cortili di Firenze*, bilingue, Alinea Editrice, Firenze 1997.
- Sandra Carlini, Lara Mercanti, Giovanni Straffi, *I Palazzi parte prima. Arte e storia degli edifici civili di Firenze*, Alinea, Firenze 2001.
- Marcello Vannucci, *Splendidi palazzi di Firenze*, Le Lettere, Firenze 1995 ISBN 88-7166-230-X
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7212-0

Voci correlate

- Loggia Rucellai

- Architettura rinascimentale

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Palazzo Rucellai (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palazzo_Rucellai_(Florence)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Palazzo Rucellai*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 173570207 (https://viaf.org/viaf/173570207) · GND (DE) 4232545-6 (https://d-nb.info/gnd/4232545-6)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Palazzo_Rucellai&oldid=133001275"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 14 apr 2023 alle 18:50.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Francesco Laurana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Francesco Laurana (Aurana, 1430 – Avignone, 1502) è stato uno scultore, architetto e medaglista italiano.

Ebbe un ruolo di primo piano nella diffusione dell'estetica rinascimentale a Napoli, in Sicilia e in Francia. Non esistono prove di una parentela con Luciano Laurana.

Indice

Biografia
- Formazione
- Napoli
- In Francia
- In Sicilia
- La serie dei busti
- Gli ultimi anni

Galleria d'immagini

Omaggi

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Nacque probabilmente a Aurana (o Laurana Arauzona, oggi nel comune di Poschiane)[1] da cui il cognome Laurana, ma nei documenti venne menzionato anche come Francesco "da Zara" o "Atzara", poiché Vrana dista poco da Zara. A quell'epoca parte della Dalmazia era sotto il dominio della Repubblica di Venezia, ma era anche una zona ricca di una sua cultura autonoma, in parte erede dell'antica romanità. Infatti la zona di Vrana, centro formatosi attorno al monastero donato dal re croato Zvonimir al papa Gregorio VII, conservava alcuni resti romani.

Formazione

Sull'apprendistato di Francesco Laurana le notizie sono scarse e non è stato ricostruito ancora quale contributo possa aver dato alla formazione dell'artista il contesto di origine. Dopo una possibile formazione iniziale in Dalmazia iniziò probabilmente a lavorare in Italia come scultore itinerante. Sembra probabile una sua permanenza sul cantiere del Tempio Malatestiano con Agostino di Duccio.

Busto di principessa, Museo del Louvre

Napoli

Sicuramente nel 1453 fu a Napoli dove risulta documentata la sua presenza sul cantiere dell'arco trionfale insieme ad artisti all'epoca rinomati: Pere Johan, Paolo Romano e Pietro di Martino da Milano che fu probabilmente il suo maestro. Dunque Francesco a quell'epoca era un artista già formato e apprezzato. Di quel periodo è la *Testa di Santo* (San Lorenzo?) in terracotta conservata al Museo civico Amedeo Lia a La Spezia.

La chiamata a Napoli, fondamentale per la sua carriera, potrebbe essere stato preceduto da una sua notorietà in ambito angioino: infatti la Dalmazia era anche lo sbocco al mare del Regno d'Ungheria, dominato allora dagli Angioini imparentati con quelli di Napoli, che spesso si rivolgevano agli artisti della zona. A Napoli Francesco Laurana dal 1453 al 1458 collaborò alla realizzazione delle sculture per l'Arco trionfale del Castel Nuovo eretto da Alfonso V d'Aragona, all'ingresso di Castel Nuovo; di Laurana è il rilievo dell'*Ingresso trionfale di Alfonso a Napoli*, che occupa il fregio sul primo attico.

In Francia

Alla morte del re Alfonso, tra il 1461 e il 1466 venne chiamato in Francia alla corte del re Renato d'Angiò per il quale realizzò diverse medaglie.

In Sicilia

Intorno al 1467 Laurana arrivò in Sicilia e vi restò fino al 1471.

Secondo alcune fonti fu inizialmente a Sciacca, su invito del conte Carlo De Luna d'Aragona, dove aprì una bottega con lo scultore lombardo Pietro de Bonitate[2]. Laurana e de Bonitate furono costretti ad allontanarsi dalla città a causa di offese e vessazioni subite in un ambiente ostile e difficile[3]. Sono però controverse le documentazioni e le ipotesi sulla sua presenza a Sciacca, dove forse soggiornò due volte, dopo una presunta seconda permanenza in Francia. A Sciacca rimangono tracce piuttosto limitate nel portale laterale della chiesa di Santa Margherita.

Intorno al 1468 si stabilì a Palermo, dove risulta ancora in società con Pietro de Bonitate, con il quale fu incaricato di realizzare la cappella Mastrantonio nella chiesa di San Francesco d'Assisi che, con il suo arco d'ingresso, rappresentò un momento cruciale nell'introduzione del linguaggio rinascimentale in Sicilia, non solo per la scultura, ma anche per l'architettura.[4]

In questo periodo la sua bottega produce numerose opere, spesso con l'apporto di aiuti, tra cui diverse *Madonne col Bambino* presenti nella Cattedrale di Palermo (*Madonna Libera Inferni*)[5], nella chiesa di Santa Maria della Neve a Palermo, la *Madonna di Loreto* nella Chiesa di San Domenico di Castelvetrano,[6] nella chiesa del Crocifisso a Noto[7], nel Museo Regionale di Messina e nella chiesa dell'Immacolata di Palazzolo Acreide.

La serie dei busti

La fama del Laurana è però soprattutto legata alla rarefatta bellezza dei suoi busti femminili, dalle forme estremamente pure e levigate, che ricordano le opere di Piero della Francesca e Antonello da Messina. Tra i più noti il busto di Francesco II del Balzo ad Andria, attualmente al Museo diocesano, il *Ritratto di Eleonora d'Aragona* (1468), a Palazzo Abatellis a Palermo, il *Ritratto di Battista Sforza* (1474 circa) al Museo del Bargello di Firenze, il *Busto di principessa* al Louvre, il *Busto di donna* (1470-1480 circa) e il *Ritratto di Beatrice d'Aragona* (1475 circa) nella Frick Collection di New York, il *Ritratto di principessa napoletana* negli Staatliche Museen di Berlino e il policromo *Busto di Isabella d'Aragona* (1487 circa) nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Opere simili sono la piccola *Testa di gentildonna*, più tarda rispetto al busto di Eleonora, e il *Busto di giovanetto* sempre a Palazzo Abatellis.

Gli ultimi anni

Dal 1471 Francesco Laurana era nel frattempo tornato a Napoli, dove risiedette fino al 1477. Tra le opere di questo periodo c'è la *Vergine* della Cappella di Santa Barbara.

Tornato successivamente in Francia, creò con la sua bottega *altare della cappella di San Lazzaro* nel Duomo Vecchio di Marsiglia (completato nel 1481), il *Retablo della salita al Calvario* per la chiesa di Saint-Didier ad Avignone, la *tomba di Giovanni Cossa* per Sainte-Marthe a Tarascona e il *monumento funebre di Charles du Maine* a Le Mans.

Morì in Provenza, forse ad Avignone, nel 1502.

Galleria d'immagini

Madonna con Bambino, Duomo di Erice

Madonna con Bambino, Museo regionale di Messina

Madonna con Bambino, Duomo di Palermo

Santa Maria della Grazia, prima del lavaggio dei colori del 1925, Palazzolo Acreide

Madonna di Loreto, Chiesa di San Domenico, Castelvetrano

Ingresso trionfale di Alfonso a Napoli, arco di Castel Nuovo, Napoli

Busto di Eleonora d'Aragona, Palermo

Busto di nobile siciliano

Madonna delle Grazie a Palazzolo Acreide di Francesco Laurana scolpita fra il 1471 e il 1472 per commissione del barone del paese

Cappella Mastrantonio, Chiesa di San Francesco d'Assisi

Retablo della salita al Calvario, Avignone

Monumento funebre di Charles du Maine, Le Mans

Busto femminile, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Omaggi

- Nel 2002, per il 500º anniversario della morte di Francesco Laurana, la Croazia gli ha dedicato un francobollo su cui compare il busto di Eleonora d'Aragona. Sul francobollo l'artista è chiamato con il nome di Franjo Vranjanin Laurana.[8]

Note

1. ^ Francesco Laurana (https://www.britannica.com/EBchecked/topic/332359/Francesco-Laurana) Scheda dell'Enciclopedia Britannica, url consultato il 5 marzo 2011. Da non confondere con Laurana (*Lovran*) presso Abbazia (*Opatija*) in Istria.
2. ^ Vincenzo Abbate, *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa. 1987-1988*, p. 22. URL consultato il 5 marzo 2011.
3. ^ Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*,1998, pag.234, ISBN 8860364132
4. ^ Pagine 43 - 45, Gioacchino di Marzo (Conte Antonio Cavagna Sangiuliani di Gualdana Lazelada di Bereguardo), "*I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI; memorie storiche e documenti.*" [1] (https://archive.org/details/igaginielascultu01dima), Volumi I e II, Stamperia del Giornale di Sicilia, Palermo.

5. ^ Pagine 46 - 47, Gioacchino di Marzo
6. ^ Pagina 95, Gioacchino di Marzo (Conte Antonio Cavagna Sangiuliani di Gualdana Lazelada di Bereguardo), "*I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI; memorie storiche e documenti.*" [2] (https://archive.org/details/igaginielascultu01dima), Volumi I e II, Stamperia del Giornale di Sicilia, Palermo.
7. ^ Pagina 48, Gioacchino di Marzo
8. ^ *500th Anniversary of the death of Franjo Vranjanin* (http://colnect.com/it/stamps/stamp/120259-500th_Anniversary_of_the_death_of_Franjo_Vranjanin-FAMOUS_CROATS-Croazia) Francobollo delle Poste croate. URL consultato il 5 marzo 2011.

Bibliografia

- Benedetto Patera, *Francesco Laurana a Sciacca*, in *Storia dell'Arte*, 1980, pp 167–184.
- Michele Benfari, *Il Complesso di Santa Margherita a Sciacca e le influenze artistiche di Francesco Laurana* in «I Beni culturali, tutela e valorizzazione», Bimestrale, Anno VIII marzo-aprile 2000. Viterbo, Edizione Betagamma.
- David Alberto Murolo, *Storie della Vrana. Destini incrociati tra arte e guerra. Luciano e Francesco Laurana, Giovanni Vrana, Yusuf Maskovic*, Ancona, Remel, 2016, ANA0504191.
- Francesco Negri Arnoldi, *La Scultura del Quattrocento*, Palermo, 1994, pp. 207–210.
- Hanno Walter kruft, *Francesco Laurana. Ein bildhauer der fruhrenaissance*, Monaco di Baviera, Beck, 1995.
- Benedetto Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992.
- Vivi Tinaglia (a cura di), *La basilica di San Francesco d'Assisi. Storia delle trasformazioni e dei restauri*, Palermo, Edizioni Salvare Palermo, 2005.
- Chrysa Damianaki, "I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione",Sommacampagna, 2008, pp 317, Cierre Gruppo Editoriale.

Voci correlate

- Scultura rinascimentale
- Rinascimento napoletano
- Pietro de Bonitate
- Rinascimento siciliano

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Francesco Laurana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francesco_Laurana?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Laurana, Francesco*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Luisa Becherucci, *LAURANA, Francesco*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1933.
- *Laurana, Francesco*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Francesco Laurana*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

- Renata Novak Klemenčič, *LAURANA, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 64, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005.
- (EN) *Opere di Francesco Laurana*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Francesco Laurana*, su *Web Gallery of Art*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 64708573 (https://viaf.org/viaf/64708573) · ISNI (EN) 0000 0000 8144 7779 (http://isni.org/isni/0000000081447779) · SBN PALV039262 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/PALV039262?core=autoriall) · CERL cnp00548002 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00548002) · Europeana agent/base/161056 (https://data.europeana.eu/agent/base/161056) · ULAN (EN) 500019902 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500019902) · LCCN (EN) nr88003342 (http://id.loc.gov/authorities/names/nr88003342) · GND (DE) 119129256 (https://d-nb.info/gnd/119129256) · BNF (FR) cb144222225 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb144222225) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb144222225) · CONOR.SI (SL) 17714275 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/17714275) · WorldCat Identities (EN) lccn-nr88003342 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-nr88003342)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Francesco_Laurana&oldid=130226964"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 1 nov 2022 alle 17:56.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Scultura rinascimentale

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **scultura rinascimentale** viene inquadrata nel periodo tra i primi decenni del XV e la metà del XV secolo circa.

La scultura fu, anche nel periodo rinascimentale, un'arte all'avanguardia, che spesso fece da apripista alla pittura e ad altre forme artistiche. Tra i "pionieri" fiorentini del Rinascimento ben due erano scultori (Filippo Brunelleschi e Donatello) e le loro conquiste furono una duratura fonte di ispirazione per le generazioni successive. Con il viaggio di Donatello a Padova (1443-1453) le conquiste rinascimentali iniziarono a diffondersi anche nell'Italia settentrionale. Verso la metà del XV secolo Roma, polo di attrazione per le sue vestigia classiche e per il vasto programma di restauro e ricostruzione monumentale della città promosso dai papi, divenne il principale punto di incontro e scambio delle esperienze artistiche, che culminò nei primi decenni del XVI secolo nel Rinascimento romano.

Mosè di Michelangelo.

Indice

Elementi teorici

Gli inizi

La prima fase a Firenze

- Due *Crocifissi*
- Orsanmichele
- Le cantorie del Duomo
- Figure di mediazione

Jacopo della Quercia

I decenni centrali del XV secolo

- Firenze
- Donatello a Padova
  - L'altare del Santo
  - Il monumento equestre al Gattamelata
- Rimini

L'ultimo quarto del XV secolo

- Niccolò dell'Arca
- Lombardia
- Il Regno di Napoli
- Il Veneto

Firenze
Michelangelo
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti

Elementi teorici

Il XV secolo è caratterizzato da vasta letteratura circa il rango sociale che devono ricoprire i diversi artisti, siano essi architetti, pittori o scultori. Nel medioevo, infatti, scultura e pittura erano considerate semplici "arti meccaniche" asservite all'architettura. Nessuno scultore usava mai, salvo eccezioni, firmare o siglare le proprie opere.

Con l'umanesimo iniziò a svilupparsi un concetto di artista come figura intellettuale, che non esercita un'arte meramente "meccanica", ma un'"arte liberale", fondata sulla matematica, la geometria, la conoscenza storica, la letteratura e la filosofia. Il più importante teorico di questo nuovo modo di pensare fu Leon Battista Alberti (*De statua*, 1464). Nel XVI si ebbe un riassunto dell'intero dibattito nelle Vite di Giorgio Vasari (1550 e 1568).

Tra i differenti tipi di scultura ("il porre" o "il levare", come le definisce per la prima volta Leon Battista Alberti) coloro che creano "levando" (scultori di marmo, pietra) sono da considerarsi superiori rispetto agli altri (plasticatori) a causa della nobiltà della materia prima e delle difficoltà dell'operato.

Gli inizi

Come ai tempi di Nicola Pisano, la scultura era avvantaggiata sulle altre forme artistiche dalla ricchezza di opere antiche ancora esistenti, che formavano un vasto repertorio da cui trarre modelli e idee. In epoca gotica si era avuta una ripresa della scultura monumentale, anche se legata sempre a una determinata collocazione architettonica. Inimmaginabili senza una nicchia di contorno, le opere erano caratterizzate da un senso ancora in larga parte astratto, dove dominava il gusto per la linea, per le figure longilinee e ancheggianti, per gli atteggiamenti sognanti e fiabeschi.

La formella di Ghiberti per il concorso del Battistero (1401).

La formella di Brunelleschi (1401).

All'alba del XV secolo, mentre l'Europa e parte dell'Italia erano dominate dal Gotico, a Firenze si viveva un dibattito artistico che verteva su due possibilità opposte: una legata all'accettazione, mai fino ad allora piena, delle eleganze sinuose e lineari del gotico, seppure filtrata dalla tradizione locale, e un'altra volta a un recupero più rigoroso della maniera degli antichi, rinsaldando nuovamente il mai dimenticato legame con le origini romane di *Florentia*.

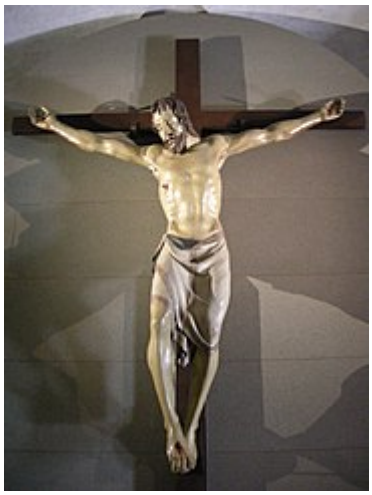
Queste due tendenze possono già vedersi nel cantiere della Porta della Mandorla (dal 1391), dove, accanto alle spirali e agli ornamenti gotici, sugli stipiti si notano innesti di figure modellate solidamente secondo l'antico; ma fu soprattutto con il concorso indetto nel 1401 dall'Arte di Calimala, per scegliere l'artista a cui affidare la realizzazione della Porta Nord del Battistero, che le due tendenze si fecero più chiare. Il saggio prevedeva la realizzazione di una formella con il *Sacrificio di Isacco* e al concorso presero parte fra gli altri Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi, dei quali ci sono pervenute le due formelle finaliste. Nella formella del Ghiberti la figure sono modellate secondo un elegante e composto stile di eco ellenistica, ma sono vacue nell'espressione, prive di coinvolgimento; invece Brunelleschi, rifacendosi non solo all'antico ma anche alla lezione di Giovanni Pisano, costruì la sua scena in forma piramidale centrando l'attenzione nel punto focale del dramma, rappresentato dall'intreccio di linee perpendicolari delle mani di Abramo, dell'Angelo e del corpo di Isacco, secondo un'espressività meno elegante ma molto più dirompente. Il concorso finì con una vittoria di stretta misura di Ghiberti, a testimonianza di come l'ambiente cittadino non fosse ancora pronto al rivoluzionario linguaggio brunelleschiano.

La prima fase a Firenze

La prima fase del Rinascimento, che arrivò all'incirca fino agli anni trenta/quaranta del XV secolo, fu un'epoca di grande sperimentazione spesso entusiastica, caratterizzata da un approccio tecnico e pratico dove le innovazioni e i nuovi traguardi non rimanevano isolati, ma venivano sempre ripresi e sviluppati dai giovani artisti, in uno straordinario crescendo che non aveva pari in nessun altro paese europeo.

La prima disciplina che sviluppò un nuovo linguaggio fu la scultura, facilitata in parte dalla maggiore presenza di opere antiche a cui ispirarsi: entro i primi due decenni del Quattrocento Donatello aveva già sviluppato un linguaggio originale rispetto al passato.

Due *Crocifissi*



Il Crocifisso di Donatello (1406-1408 circa), Santa Croce (Firenze).

Il Crocifisso di Brunelleschi (1410-1415 circa), Santa Maria Novella (Firenze).

Brunelleschi e Donatello furono i due artisti che per primi si posero il problema del rapporto tra gli ideali dell'umanesimo e una nuova forma espressiva, confrontandosi serratamente e sviluppando uno stile diverso, talvolta opposto. Brunelleschi era più anziano circa dieci anni e fece da guida e stimolo per il collega più giovane, con il quale si recò a Roma nel 1409, dove videro e studiarono le opere antiche superstiti, cercando di ricostruire soprattutto le tecniche per ottenere tali creazioni.

La loro comunanza di intenti non soffocò comunque le differenze di temperamento e degli esiti artistici. Esemplare in questo senso è il confronto tra i due crocifissi lignei al centro di un animato aneddoto raccontato dal Vasari, che vede la critica di Brunelleschi contro il Cristo "contadino" di Donatello e la sua risposta nel Crocifisso di Santa Maria Novella, che lasciò il collega sbigottito. In realtà pare che le due opere siano state scolpite in un intervallo temporale più ampio, di circa una decina d'anni, ma l'aneddoto resta comunque eloquente.

La Croce di Donatello è incentrata sul dramma umano della sofferenza, che polemizza con l'eleganza ellenistica di Ghiberti, evitando qualsiasi concessione all'estetica: i lineamenti contratti sottolineano il momento dell'agonia ed il corpo è pesante e sgraziato, ma di vibrante energia.

Il Cristo di Brunelleschi invece è più idealizzato e misurato, dove la perfezione matematica delle forme è eco della perfezione divina del soggetto.

Le proporzioni sono studiate con cura (le braccia aperte misurano quanto l'altezza della figura, il filo del naso punta al baricentro dell'ombelico, ecc.), rielaborando la tipologia del Crocifisso di Giotto ma aggiungendovi una leggera torsione verso sinistra che crea più punti di vista privilegiati e "genera spazio" attorno a sé, cioè induce l'osservatore a un percorso semicircolare attorno alla figura.

Orsanmichele

Nel 1406 venne stabilito che le Arti di Firenze decorassero ciascuna delle nicchie esterne della chiesa di Orsanmichele con statue dei loro protettori. Il nuovo cantiere scultoreo si andava ad aggiungere all'altra grande officina, quella di Santa Maria del Fiore, che all'epoca era dominata dallo stile vicino a Lorenzo Ghiberti che mediava alcuni elementi gotici con citazioni dall'antico e una sciolta naturalezza nei gesti, con una moderata apertura alle sperimentazioni. In questo ambiente si formò Donatello e con lui anche Nanni di Banco, leggermente più giovane di lui, con il quale instaurò una collaborazione e amicizia.

Nanni di Banco, *Quattro Santi Coronati* (1411-1414), Orsanmichele.

Donatello, *San Giorgio* (1415-1417).

Tra il 1411 e il 1417 lavorarono entrambi a Orsanmichele e anche in questo caso un confronto tra le loro opere più riuscite può aiutare a mettere in luce le reciproche differenze e affinità. Entrambi rifiutavano gli stilemi del tardogotico, ispirandosi piuttosto all'arte antica. Entrambi inoltre collocavano le figure nello spazio con libertà, evitando i modi tradizionali, e amplificando la forza plastica delle figure e la resa delle fisionomie.

Ma se Nanni di Banco nei *Quattro Santi Coronati* (1411-1414) cita la staticità solenne dei ritratti romani imperiali, Donatello nel *San Giorgio* (1415-1417) imposta una figura trattenuta, ma visibilmente energica e vitale, come se stesse per scattare da un momento all'altro. Questo effetto è ottenuto tramite la composizione della figura tramite forme geometriche e compatte (il triangolo delle gambe aperte a compasso, gli ovali dello scudo e della corazza), dove il lieve scatto laterale della testa nella direzione apposta a quella del corpo acquista per contrasto la massima evidenza, grazie anche alle sottolineature dei tendini del collo, le sopracciglia aggrottate e il chiaroscuro degli occhi profondi.

Nel rilievo del *San Giorgio libera la principessa*, alla base del tabernacolo, Donatello scolpì uno dei primi esempi di *stiacciato* e creò una delle più antiche rappresentazioni di prospettiva lineare centrale. A differenza della teoria di Brunelleschi però, che voleva la prospettiva come un modo per fissare a posteriori

e oggettivamente la spazialità, Donatello collocò il punto di fuga dietro al protagonista, in modo da evidenziare il nodo dell'azione, creando un effetto opposto, come se lo spazio si dipanasse dai protagonisti stessi.

Le cantorie del Duomo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cantoria di Luca della Robbia*** *e* ***Cantoria di Donatello****.*

Negli anni trenta del Quattrocento un punto di arrivo e di svolta nella scultura è rappresentato dalla realizzazione delle due cantorie per il Duomo di Firenze. Nel 1431 ne venne commissionata una a Luca della Robbia e nel 1433 una seconda di uguali dimensioni a Donatello.

Cantoria di Luca della Robbia (1431-1438), Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.

Cantoria di Donatello (1433-1438), Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.

Luca, che all'epoca aveva circa trent'anni, scolpì una balconata dall'impianto classico dove si inserivano sei formelle e altre quattro erano collocate tra le mensole. I rilievi raffiguravano passo per passo il salmo 150, il cui testo corre a lettere maiuscole sulle fasce in basso, in alto e sotto le mensole, con gruppi di giovani che cantano, danzano e suonano, dalla composta bellezza classica, animata da un'efficace naturalezza, che esprime i sentimenti in maniera pacata e serena.

Donatello, reduce da un secondo viaggio a Roma (1430-1432) fuse numerose suggestioni (dalle rovine imperiali alle opere paleocristiane e romaniche) creando un fregio continuo intervallato da colonnine dove una serie di putti danza freneticamente sullo sfondo mosaicato (una citazione della facciata di Arnolfo di Cambio del Duomo stesso). La costruzione con le colonnine a tutto tondo crea una sorta di palcoscenico arretrato per il fregio, che corre senza soluzione di continuità basandosi su linee diagonali, che contrastano con quelle dritte e perpendicolari dell'architettura della cantoria. Il senso di movimento è accentuato dal vibrante sfavillio delle tessere vitree, colorate e a fondo oro, che incrostano lo sfondo e tutti gli elementi architettonici. Questa esaltazione del movimento fu il linguaggio nel percorso di Donatello che l'artista portò poi a Padova, dove soggiornò dal 1443.

Figure di mediazione

La fase successiva, negli anni centrali del secolo, fu all'insegna di una sistemazione più intellettualistica delle precedenti conquiste. Intorno agli anni quaranta del Quattrocento il quadro politico italiano si andava stabilizzando con la Pace di Lodi (1454), che spartì la penisola in cinque stati maggiori.

Mentre i ceti politici nelle città andavano accentrando il potere nelle proprie mani, favorendo l'ascesa di singoli personaggi dominanti, dall'altra la borghesia diventa meno attiva, privilegiando gli investimenti agricoli e assumendo modelli di comportamento della vecchia aristocrazia, lontani dagli ideali tradizionali di sobrietà e rifiuto dell'ostentazione[1]. Il linguaggio figurativo di quegli anni si può definire colto, ornato e flessibile.

Lorenzo Ghiberti, *Storie di Giuseppe*, formella della Porta del Paradiso.

Lorenzo Ghiberti fu uno dei primi artisti che, assieme a Masolino e Michelozzo, mantennero una valutazione positiva della tradizione precedente, correggendola e riordinandola secondo le novità della cultura umanistica e del rigore prospettico, in modo da aggiornarla senza sovvertirla. Dopo la lunghissima lavorazione della Porta Nord del Battistero, ancora legata all'impostazione della Porta Sud trecentesca di Andrea Pisano, nel 1425 ricevette la commissione per una nuova porta (oggi ad Est), che Michelangelo definì poi "Porta del Paradiso". Tra opera è emblematica della posizione "mediatrice" di Ghiberti, poiché fonde un incredibile numero di temi didattico-religiosi, civili, politici e culturali con uno stile apparentemente chiaro e semplice, di grande eleganza formale, che ne decretò la fortuna duratura.

Filarete era uno degli allievi di Lorenzo Ghiberti durante la fusione della porta Nord del Battistero, per questo gli venne affidato l'importante commissione della fusione della porta di San Pietro da parte di Eugenio IV. Il Filarete fece proprio soprattutto lo studio e la rievocazione dell'antico. Fu uno dei primi artisti a sviluppare una conoscenza del mondo antico fine a sé stessa, dettata cioè da un gusto "antiquario", che mirava a ricreare opere in stile verosimilmente classico. Ma la sua riscoperta non fu filologica, ma piuttosto animata dalla fantasia e dal gusto per la rarità, arrivando a produrre un'evocazione fantastica del passato. Con i suoi soggiorni a Roma e Milano fu un fondale diffusore della cultura rinascimentale in Italia.

Jacopo della Quercia

Monumento funebre di Ilaria del Carretto, Duomo di Lucca.

Del tutto originale nel panorama italiano fu la figura del senese Jacopo della Quercia. Il suo stile si sviluppò a partire di un personalissimo rinnovamento dei modi della scultura gotica, utilizzando influenze e stimoli interni a quel linguaggio. La sua formazione si basava sul linguaggio del gotico senese, che sfrondò dagli effetti più aggraziati e, in certo senso, cerebrali. Assimilò le più avanzate ricerche fiorentine, della scultura borgognona e il retaggio classico, che reinterpretò con originalità, dando origine a opere virili e concrete, dove sotto le complicate pieghe del panneggio gotico si nascondono corpi robusti e solidi, percorsi da una vitalità prorompente[2].

Tra il 1406 e il 1407 realizzò il monumento funebre di Ilaria del Carretto nella Duomo di Lucca, dove l'iconografia derivava dalla scultura borgognona, con il simulacro della morta, riccamente abbigliata, che giace disteso su un catafalco; le fiancate del catafalco sono decorate con putti reggifestone, motivo ripreso invece da sarcofagi classici. Nel 1409 gli venne commissionata la Fonte Gaia in piazza del Campo a Siena, a cui lavorò dal 1414 fino al 1419. Nei rilievi, a fronte di un impianto generale consono alla tradizione, usò una straordinaria libertà compositiva, con i panneggi che, assieme alle pose ed ai gesti delle figure, creano un gioco di linee vorticose che rompono la tradizionale frontalità, invitando lo spettatore a muoversi per scoprire vedute multiple delle opere a tutto tondo[2].

Dal 1425 al 1434 lavorò alla decorazione del portale centrale della basilica di San Petronio a Bologna. Il ciclo comprendeva rilievi con *Storie della Genesi* e *Storie della giovinezza di Cristo* a incorniciare il portale. Nei nudi scolpì figure potenti e vigorose, dalla spiccata muscolatura e con un realismo che a volte appare persino rude[3]. Al posto dello stiacciato donatelliano, dai fini sottosquadri, compresse le figure tra due piani invisibili, con linee nette e ombre ridotte al minimo. Le parti lisce e stondate delle figure si

Cacciata dal Paradiso terrestre, Porta Magna, San Petronio, Bologna.

alternano così spesso fratture di piani e contorni rigidi, dal cui contrasto sprigiona un effetto di forza trattenuta, che non ha eguali nella scultura quattrocentesca. Il risultato è quello di personaggi concentrati, energici ed espressivi[2].

La sua opera non trovò continuatori immediati. Fu stilisticamente un isolato, che venne capito successivamente solamente da Michelangelo[2].

I decenni centrali del XV secolo

Firenze

Il *David* di *Donatello*.

A Firenze la successiva generazione di artisti elaborò l'eredità dei primi innovatori e dei loro diretti continuatori, in un clima che registrava un diverso orientamento dei committenti e un nuovo quadro politico.

Cosimo de' Medici dopo il ritorno all'esilio (1434) aveva avviato la commissione di importanti opere pubbliche, improntate alla moderazione, al rifiuto dell'ostentazione[4]. Le opere di committenza privata invece erano informate da un gusto diverso, come il *David-Mercurio* di Donatello (1440-1443 circa), animato da un gusto intellettualisctico e raffinato, che soddisfacesse le esigenze di un ambiente colto e raffinato. Tra le citazioni classiche (Antinoo silvano, Prassitele) e gli omaggi ai committenti (il fregio dell'elmo di Golia ripreso da un cammeo antico[5]), lo scultore impresse anche un acuto senso del reale, che evita la caduta nel puro compiacimento estetico: ne sono testimonianza le lievi asimmetrie della posa e l'espressione monellesca, che vivificano i riferimenti culturali in qualcosa di sostanzialmente energico e reale[6].

Gli scultori, nei decenni centrali del secolo si ispirarono spesso ai principi di *Copia et Varietas* teorizzati dall'Alberti, che prevedevano ripetizioni di modelli analoghi con leggere variazioni ed evoluzioni, in modo da soddisfare il gusto articolato della committenza. Esemplari in questo senso è l'evoluzione dei monumenti funebri, da quello di Leonardo Bruni di Bernardo Rossellino (1446-1450), a quello di Carlo Marsuppini di Desiderio da Settignano (1450-1450) fino al sepolcro di Piero e Giovanni de' Medici di Andrea del Verrocchio (della prima epoca laurenziana, 1472). In queste opere, pur partendo da un modello comune (l'arcosolio) si arriva a risultati via via più raffinati e preziosi[6]. Ma la creazione più importante fu la Cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte, dove varie discipline contribuirono a creare un insieme ricco e variato.

Donatello a Padova

A Padova poté svilupparsi un rilevante e precoce collegamento tra umanesimo toscano e artisti settentrionali. Numerosi erano stati gli artisti toscani attivi nella città veneta tra gli anni trenta e quaranta del Quattrocento: Filippo Lippi (dal 1434 al 1437), Paolo Uccello (1445) e lo scultore Niccolò Baroncelli (1434-1443).

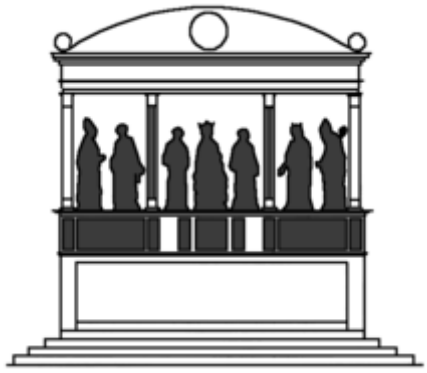
Donatello, *Deposizione di Cristo*.

Fondamentale in questo senso fu però l'arrivo in città di Donatello, che lasciò opere memorabili quali il *Monumento equestre al Gattamelata* e l'*Altare del Santo*. Donatello soggiornò in città dal 1443 al 1453, richiedendo anche l'allestimento di una bottega[7]. I motivi per cui Donatello partì non sono chiari, forse legati a motivi contingenti, come la scadenza del contratto di affitto della sua bottega, forse connessi all'ambiente fiorentino che iniziava ad essere meno favorevole alla sua rigorosa arte. L'ipotesi che Donatello si fosse trasferito su invito del ricco banchiere fiorentino in esilio Palla Strozzi non è suffragata da alcun riscontro.

A Padova l'artista trovò un ambiente aperto, fervido e pronto a ricevere le novità della sua opera all'interno di una cultura propria già ben caratterizzata. Donatello assorbì infatti anche stimoli locali, come il gusto per la policromia, l'espressionismo lineare di origine germanica (presente in molta statuaria veneta) e la suggestione degli altari lignei o dei polittici misti di scultura e pittura, che probabilmente ispirarono l'altare del Santo[8].

L'altare del Santo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Altare di Sant'Antonio da Padova***.



Possibile ricostruzione dell'altare di Sant'Antonio da Padova.

Forse grazie al riscontro positivo del *Crocifisso della basilica del Santo* (1444-1449), verso il 1446 Donatello ricevette una commissione ancora più imponente e prestigiosa, la costruzione dell'intero altare della basilica del Santo, opera composta da quasi venti rilievi e sette statue bronzee a tutto tondo, al quale lavorò fino alla partenza dalla città. Dell'importantissimo complesso si è persa la struttura architettonica originaria, smantellata nel 1591, e conoscendo l'estrema attenzione con cui Donatello definiva i rapporti tra le figure, lo spazio e il punto di vista dell'osservatore, è chiaro che si tratta di una perdita notevole. La sistemazione attuale risale a un'arbitraria ricomposizione del 1895[7].

L'aspetto originario doveva ricordare una "sacra conversazione" tridimensionale, con le figure dei sei santi a tutto tondo disposte attorno a una *Madonna col Bambino* sotto una sorta di baldacchino poco profondo scandito da otto colonne o pilastri, posto a ridosso degli archi del deambulatorio, non all'inizio del presbiterio come oggi. Il basamento, ornato da rilievi su tutti i lati, era una sorta di predella[7].

L'effetto generale doveva essere quello di un propagarsi del moto a onde successive sempre più intense, partendo dalla *Vergine* al centro, che era ritratta nell'atto bloccato di alzarsi dal trono per mostrare il Bambino ai fedeli[7]. Le altre statue a tutto tondo (i santi *Francesco*, *Antonio*, *Giustina*, *Daniele*, *Ludovico* e *Prosdocimo*) hanno gesti naturali e pacati, improntati a una statica solennità, con un'economia di gesti ed espressioni che evita tensioni espressive troppo forti e che contrastano con le drammatiche scene dei rilievi con i miracoli del santo, i quali sono circondati da alcuni rilievi minori, cioè le formelle dei quattro simboli degli Evangelisti e i dodici putti.

I quattro grandi pannelli che illustrano i *Miracoli di Sant'Antonio* sono composti in scene affollate, dove l'evento miracoloso è mescolato alla vita quotidiana, ma sempre immediatamente individuabile grazie all'uso di linee di forza. Sullo sfondo si aprono maestosi fondali di architetture straordinariamente profonde, nonostante il bassissimo rilievo stiacciato. Numerosi temi sono desunti da monumenti antichi, ma quello che più colpisce è la folla, che per la prima volta diventa parte integrante della rappresentazione. Il *Miracolo*

dell'asina è tripartito da archi in scorcio, non proporzionati con le dimensioni dei gruppi delle figure, che amplificano la solennità del momento. Il *Miracolo del figlio pentito* è ambientato in una sorta di circo, con le linee oblique delle scalinate che direzionano lo sguardo dello spettatore verso il centro. Il *Miracolo del cuore dell'avaro* vanta una serrata narrazione che mostra in contemporanea gli eventi chiave della storia facendo compiere all'occhio dell'osservatore un moto circolare guidato dalle braccia delle figure. Nel *Miracolo del neonato che parla* infine alcune figure in primissimo piano, poste davanti ai pilastri, sono di dimensioni maggiori poiché proiettate illusionisticamente verso lo spettatore. In generale la linea è articolata e vibrante, con balenii di luce esaltati dalle dorature e dalle argentature (oggi ossidate) delle parti architettoniche[7].

Donatello, *Miracolo dell'asina*.

Nella *Deposizione* in pietra, forse per il lato posteriore dell'altare, Donatello rielaborò il modello antico della morte di Melagro; lo spazio viene annullato e della composizione rimangono solo il sarcofago e uno schermo unitario di figure dolenti, sconvolte nei lineamenti grazie alla mimica facciale e alla gestualità esasperate, con un dinamismo accentuato dai contrasti delle linee che generano soprattutto angoli acuti. Spicca quindi la linea dinamica, esaltata dalla policromia. In quest'opera, di impatto fondamentale per l'arte dell'Italia settentrionale, Donatello rinunciò ai principi di razionalità e fiducia nell'individuo tipicamente umanistica, che negli stessi anni ribadiva invece nel *Gattamelata*. Si tratta dei primi sintomi, colti con estrema prontezza dall'artista, della crisi degli ideali del primo Rinascimento che maturò nei decenni successivi[8].

Il monumento equestre al Gattamelata

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Monumento equestre al Gattamelata***.

Risale probabilmente al 1446 la commissione da parte degli eredi del capitano di ventura Erasmo da Narni, detto il Gattamelata (morto nel 1443), per realizzare il monumento equestre del condottiero nella piazza antistante la basilica del Santo. L'opera in bronzo, che permise all'artista di cimentarsi nella tipologia squisitamente classica del monumento equestre, venne completata nel 1453.

Concepito come un cenotafio, sorge in quella che all'epoca era un'area cimiteriale, in una collocazione attentamente studiata rispetto alla vicina basilica, ossia lievemente scostata rispetto alla facciata e al fianco, in asse con un importante accesso viario, garantendo la visibilità da molteplici punti di vista[7].

Donatello, *Monumento equestre al Gattamelata*.

Non si hanno precedenti recenti per questo tipo di scultura: le statue equestri del Trecento, nessuna in bronzo, sormontavano di solito le tombe (come le arche scaligere); si hanno precedenti in pittura, tra questi il *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini e il *Giovanni Acuto* di Paolo Uccello, ma Donatello probabilmente più che a questi si ispirò ai modelli classici: la *statua equestre di Marco Aurelio* a Roma, il *Regisole* di Pavia e i *Cavalli di San Marco*, da cui riprese il modo del cavallo che avanza al passo col muso rivolto verso il basso.

In ogni caso Donatello creò un'espressione originale, basata sull'umanistico culto dell'individuo, dove l'azione umana appare guidata dal pensiero. Nell'opera, posta su un alto basamento, la figura dell'uomo è idealizzata: non è un ritratto dal vero dell'uomo vecchio e malato prima della morte, ma una ricostruzione ideale, ispirata alla ritrattistica romana, con una precisa individuazione fisionomica, sicuramente non casuale. Il cavallo ha una posa bloccata, grazie all'espediente della palla sotto lo zoccolo, che fa anche da punto di scarico delle forze statiche. Il condottiero, con le gambe tese sulle staffe, fissa un punto lontano e tiene in mano il bastone del comando in posizione obliqua che con la spada nel fodero, sempre in posizione obliqua: questi elementi fanno da contrappunto alle linee orizzontali del cavallo e alla verticale del condottiero accentuandone il movimento in avanti, enfatizzato anche dal leggero scarto della testa[7]. Il monumento fece da prototipo per tutti i successivi monumenti equestri.

Agostino di Duccio, *Diana*, Tempio Malatestiano.

Rimini

Sigismondo Pandolfo Malatesta fu l'attivo promotore a Rimini di un'importante serie di lavori in glorificazione di sé stesso e della sua casata. Culmine dell'ambizioso progetto fu la ristrutturazione della chiesa di San Francesco, da decenni luogo di sepoltura dei Malatesta, in un nuovo edificio rinascimentale, il Tempio Malatestiano (dal 1450 circa), dove lavorarono Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e altri. All'interno spiccava una ricca decorazione plastica, che arriva a mettere in secondo piano la struttura architettonica. I pilastri all'ingresso di ciascuna cappella sono coperti infatti da rilievi allegorici o narrativi, scolpiti sotto la direzione di Agostino di Duccio. Lo scultore di origine fiorentina aveva sviluppato un proprio stile fluido a partire dallo stiacciato donatelliano, di una grazie un po' fredda, "neoattica". I temi sono soprattutto profani e intrecciano complesse allegorie decise probabilmente dallo stesso Sigismondo[9], che fece della chiesa una sorta di tempio umanistico, in contrasto con papa Pio II Piccolomini che l'aveva scomunicato nel 1460.

L'ultimo quarto del XV secolo

Niccolò dell'Arca

Il *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò dell'Arca a Bologna (1485 circa) è senz'altro un'opera senza paragoni apparente nel panorama della scultura italiana del XV secolo. Le figure sono estremamente realistiche, con una forte resa espressiva del dolore, che in un paio di soggetti diventa un grido incontenibile di strazio, esasperato dal panneggio gonfiato dal vento contrario. Le radici di questa rappresentazione si possono trovare nella scultura borgognona e nell'ultima produzione di Donatello, ma la connessione più diretta riguarda l'attività dei pittori ferraresi attivi in quegli anni a Bologna, in particolare Ercole de' Roberti ai perduti affreschi della Cappella Garganelli[10].

Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*, Santa Maria della Vita, Bologna.

L'opera non ebbe un reale seguito nella scultura emiliana: i successivi e diffusissimi gruppi scultorei del *Compianto* del modenese Guido Mazzoni ne smorzarono i toni di frenesia "dionisiaca" verso modi più pacati e convenzionali[10].

Lombardia

Cristoforo Mantegazza, *Cacciata dei progenitori*.

Anche in Lombardia la scultura mostrò un'influenza da parte della scuola ferrarese di pittura. Il più importante cantiere dell'epoca, oltre alla decorazione del Duomo di Milano che proseguiva con numerose maestranze seguendo uno stile piuttosto convenzionale, fu la decorazione scultorea della facciata della Certosa di Pavia. Tra gli artisti attivi nell'impresa si contano Cristoforo Mantegazza, a cui è attribuita la *Cacciata dei progenitori* (1475 circa), dove le figure si contorgono in un balletto innaturale, con un forte chiaroscuro dato dal segno grafico, dalla forte linea di contorno e dal panneggio frastagliato che arriva ad assomigliare a carta accartocciata[11].

Nella *Risurrezione di Lazzaro* (1474 circa) di Giovanni Antonio Amadeo invece l'impostazione sottolinea maggiormente la profondità dell'architettura in prospettiva, derivata dalla lezione di Bramante, con figure più composte ma ancora incise da contorni profondi e bruschi, che rivelano una certa ruvidità tipicamente lombarda[11].

Il Regno di Napoli

Nel Regno di Napoli sotto Alfonso V d'Aragona l'arco di Castel Nuovo fu un episodio fondamentale. Vi lavorò un gruppo eterogeneo di scultori, che fu all'origine della disorganicità dell'insieme. A un primo *team* di artisti legati ai modi catalano-borgognoni ne successe uno più composito, in cui spiccavano le personalità di Domenico Gaggini e Francesco Laurana, che dopo il termine dei lavori restarono a lungo nel regno[12].

Francesco Laurana, *Busto di principessa*.

Gaggini fu il capostipite di un'autentica dinastia, attiva soprattutto in Sicilia, dove fuse spunti locali con la ricchezza decorativa di matrice lombarda; Laurana invece si specializzò in forme più sintetiche, soprattutto nei ritratti di suggestiva e levigata bellezza che furono la sua specialità più apprezzata. Ad esempio nel *Ritratto di Eleonora d'Aragona* (1468, Palermo, Palazzo Abatellis), l'effigie è caratterizzata da una bellezza rarefatta, dove i tratti somatici sono ridotti all'essenziale, sviluppando il senso di sintesi e purezza geometrica delle forme. Questa idealizzazione si avvicina alle opere di Piero della Francesca, che lo scultore dovette probabilmente vedere a Urbino[12].

Verso la fine del XV secolo la presenza diretta di opere e maestranze fiorentine, favorite dall'alleanza con Lorenzo il Magnifico, permise una selezione degli indirizzi disomogenei presenti nel regno in favore dell'adorazione di formule più strettamente rinascimentali. Fondamentale fu l'opera di Antonio Rossellino e

Benedetto da Maiano. A quest'ultimo spettò la decorazione della Cappella Piccolomini nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, dove riprese lo schema della fiorentina cappella del Cardinale del Portogallo aggiornato però a una più ricca esuberanza decorativa secondo il gusto della committenza locale[12].

Il Veneto

Tra il 1479 e il 1496 i modi fiorentini penetrarono in maniera diretta con la commissione del monumento equestre a Bartolomeo Colleoni, commissionato ad Andrea del Verrocchio. La sua opera si discosta dall'illustre precedente di Donatello anche per i valori stilistici dell'opera. Al concentrato e sereno incedere del Gattamelata, Verrocchio contrappose un condottiero impostato secondo un inedito rigore dinamico, con il busto impettito ed energicamente ruotato, la testa saldamente puntata verso il nemico, le gambe rigidamente divaricate a compasso, la gestualità grintosa e vitale[13].

Nella seconda metà del XV secolo gli scultori attivi a Venezia erano soprattutto architetti o figure comunque legate ai loro cantieri, che si formavano nelle loro botteghe. Fu il caso ad esempio dei due figli di Pietro Lombardo, Tullio e Antonio, che ricevettero le commissioni per grandiosi monumenti funebri dei dogi, statue e complessi scultorei. Gli indirizzi espressi dalla scultura di quel periodo non erano omogenei e spaziavano dal vigoroso ed espressivo realismo di Antonio Rizzo (statue di *Adamo* e di *Eva* nell'Arco Foscari), al maturo classicismo di Tullio Lombardo (*Bacco e Arianna*)[14].

Alla bottega di Tullio Lombardo in particolare vennero affidati alcuni monumenti funebri di stato, che rappresentato tra i più compiuti esempi di questa tipologia. Il *monumento funebre al doge Pietro Mocenigo* (1477-1480 circa) ha una serie di statue e rilievi legati alla figura di "capitano da mar", nella celebrazione di una sua vittoria, seppur modesta, contro gli Ottomani nell'Egeo. Il monumento venne impostato come il conferimento di un trionfo, rievocando dall'antico alcuni miti simbolici, come quello delle fatiche di Ercole[14].

Tullio Lombardo, *Bacco e Arianna* (1505 circa).

Ancora più legato a modelli antichi fu il *monumento funebre al doge Andrea Vendramin* (1493-1499), con una struttura architettonica derivata dall'arco di Costantino, che venne ampiamente ripresa negli anni successivi. Il defunto è rappresentato al centro, sdraiato sul sarcofago, che è decorato da personificazioni di *Virtù*, di sapore ellenistico. Nella lunetta il doge è ritratto, su un bassorilievo, mentre adora la Vergine che assomiglia a una dea classica. Anche lo zoccolo, dove si trova l'elegante iscrizione in carattere lapidario romano, è ricco di rilievi simbolici in stile che imita l'antico, anche quando rappresenta personaggi biblici come *Giuditta*. Nelle nicchie laterali si trovavano originariamente delle statue anticheggianti, oggi nel Bode Museum (*Paggi reggiscudo*), nel Metropolitan Museum (*Adamo*) e a Palazzo Vendramin Calergi (*Eva*), sostituite secoli dopo da opere di altri artisti[14].

Il diffondersi della moda antiquaria stimolò poi la nascita di una vera e propria moda dei bronzetti all'antica, che ebbe in Padova il suo centro. Il più fortunato interprete di questo genere fu Andrea Briosco detto il Riccio, che avviò una produzione in grado di competere con le botteghe fiorentine[14].

Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni (1479-1496).

Monumento funebre al doge Andrea Vendramin (1493-1499).

Monumento funebre al doge Pietro Mocenigo (1477-1480 circa).

Andrea Briosco detto il Riccio, *Cavaliere urlante* (1510 circa).

Firenze

Donatello, *Compianto* (1460-1466).

A Firenze il divario che si era andato nel frattempo creando tra gli artisti del primo umanesimo e quelli di nuova generazione, legati a un gusto più vario e ornato, fu evidente quando Donatello tornò dal decennale soggiorno a Padova nel 1453. La sua straziante *Maddalena penitente* (1453-1455) non potrebbe essere più diversa da *quella* coeva di Desiderio da Settignano, molto più composta[15].

Donatello si trovò così isolato nella sua stessa città e ricevette l'ultima commissione (i due pulpiti per San Lorenzo) grazie all'intervento diretto di Cosimo de' Medici, che era un suo estimatore di vecchia data. Nel *Pulpito della Passione* (1460-1466) scene come il *Compianto e deposizione* mostrano un rifiuto delle regole prospettiche, dell'ordine e dell'armonia, all'insegna di espressionismo ancora più vivo che nei rilievi a Padova. L'occhio fatica a distinguere i protagonisti nella massa palpitante di personaggi, mentre la composizione taglia senza alcuno scrupolo interi brani, come i ladroni sulla croce di cui si vedono solo i piedi, dando l'effetto di una spazio infinitamente indeterminato, che amplifica, con lo squilibrio, il *pathos* drammatico della scena[15].

Niente di più diverso dalla misurata idealizzazione, calibrata con le giuste dosi di naturalismo e virtuosismo, di artisti allora in voga presso la committenza quali Benedetto da Maiano, autore ad esempio di una serie di busti dalla lavorazione morbida e ricchi di dettagli descrittivi[15].

Protagonisti dell'ultimo quarto del secolo furono le botteghe dei fratelli del Pollaiolo e di Verrocchio. I primi, soprattutto Antonio, creò alcuni bronzetti a soggetto mitologico per la committenza legata all'accademia neoplatonica, come l'*Ercole e Anteo* del Bargello (1475 circa), dove il motivo mitologico è rappresentato con un gioco di linee spezzate che si incastrano l'una con l'altra, generando tensioni di inaudita violenza. Nelle sue opere le ricerche sull'anatomia umana e sulla resa del movimento si infittiscono e giungono a un'elaborazione nitida anche dei minimi dettagli, derivata dalla sua formazione come orafo[16].

Andrea del Verrocchio arrivò nel corso degli anni settanta del secolo a forme di grande eleganza a cui impresse una crescente monumentalità, come nel *David*, un tema dei precedenti illustri, che venne risolto secondo canoni "cortesi", con l'effigie di un giovane sfuggente e spavaldo, in cui si legge un'inedita attenzione alle sottigliezze psicologiche. L'opera, che sollecita molteplici punti di vista, è caratterizzata da un modellato dolce e da un soffuso psicologismo[16].

Donatello, *Maddalena penitente* (1453-1455).

Desiderio da Settignano, *Maddalena penitente* (1455).

Benedetto da Maiano, *Busto di Filippo Strozzi* (1476).

Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Anteo* (1475 circa).

Michelangelo

L'attività di Michelangelo Buonarroti come scultore, svoltasi principalmente tra Roma e Firenze, segnò il culmine delle esperienze precedenti nonché un punto di non ritorno, diventando un modello imprescindibile (da imitare o da negare, verso nuovi sviluppi) per le generazioni successive, ponendo le basi per la nascita della scultura manierista.

Michelangelo, *Pietà vaticana* (1497-1499).

Giovanissimo, entrato sotto la protezione di Lorenzo il Magnifico, studiò i modelli classici messi a disposizione dal Medici nel giardino di San Marco, dove l'artista fu presto consapevole dell'indissolubile unità tra le immagini dei miti e le passioni che le hanno animate, rendendosi presto in grado di far rivivere lo stile classico senza esserne un interprete passivo che copia un repertorio[17]. In questo senso sono da intendere la *Battaglia dei centauri* (1492 circa), dove il movimento vorticoso e il forte chiaroscuro richiamano i sarcofagi romani e i rilievi di Giovanni Pisano, e il perduto *Cupido dormiente*, spacciato per opera classica che ingannò a Roma il cardinale Riario, che passata l'arrabbiatura dopo la scoperta della truffa, volle incontrare il promettente artefice dandogli l'occasione di recarsi a Roma, dove produsse i suoi primi capolavori[18].

Ma accanto a queste opere animate e vigorose, Michelangelo dimostrò anche di saper adottare linguaggi diversi, come nella *Madonna della Scala* (1490-1492), di tono più raccolto. Ispirata allo stiacciato donatelliano, mostra, oltre a un certo virtuosismo, la capacità di trasmettere un senso di energia bloccata, dato dall'insolita posizione della Vergine e del Bambino che sembrano cercare di dare le spalle allo spettatore[18].

Michelangelo, *David* (1501-1504).

Nel 1498, a Roma, il cardinale Jean de Bilhères gli commissionò un'opera a soggetto cristiano, la celeberrima *Pietà vaticana* completata nel 1499. Rinnovando la tradizione iconografica delle *Vesperbild* lignee dell'Europa del Nord, Michelangelo concepì il corpo di Cristo come mollemente adagiato sulle gambe di Maria

con straordinaria naturalezza, privo della rigidità delle rappresentazioni precedenti e con un'inedita compostezza di sentimenti[18]. Le due figure sono raccordate dal panneggio delle gambe di Maria, dalle pieghe pensanti e frastagliate, generanti profondi effetti di chiaroscuro. Estremamente curata è la finitura dei dettagli, soprattutto nel modellato anatomico del corpo di Cristo, con effetti di morbidezza degni della statuaria in cera, come il dettaglio della carne tra il braccio e il costato, modificata dalla salda presa di Maria opposta al peso del corpo abbandonato[18].

Michelangelo, *Pietà Rondanini* (1552-1564).

Tornato a Firenze nella primavera del 1501, Michelangelo colse una sfida esaltante quando i consoli dell'Arte della Lana e gli Operai del Duomo gli affidarono un enorme blocco di marmo per scolpire un *David*, al quale l'artista lavorò alacremente per tutto il 1503, procedendo alle rifiniture all'inizio dell'anno successivo. Il "colosso", come veniva chiamato all'epoca, fu un trionfo di ostentato virtuosismo anatomico, allontanandosi con forza dall'iconografia tradizionale dell'eroe biblico in senso atletico, con un giovane nel pieno delle forze che si appresta alla battaglia, piuttosto che come un adolescente trasognato e già vincitore. Le membra del *David* sono tutte in tensione e il volto è concentrato, manifestando quindi la massima concentrazione sia fisica che psicologica. La nudità, la bellezza, il senso di dominio delle passioni per battere il nemico ne fecero presto un simbolo delle virtù della Repubblica, nonché l'incarnazione perfetta dell'ideale fisico e morale dell'uomo del Rinascimento: non a caso l'originaria destinazione sui contrafforti del Duomo venne presto mutata, piazzandola davanti al Palazzo dei Priori[19].

L'opera sviluppò un forte entusiasmo, che consacrò la fama dell'artista e gli garantì un numero cospicuo di commissioni, tra cui una serie di apostoli per il Duomo (sbozzò solo un *San Matteo*), una *Madonna* per una famiglia di mercanti di Bruges e una serie di tondi, scolpiti o dipinti. La sua repentina partenza per Roma nel marzo 1505 lasciò molti di questi progetti incompiuti[20].

Si nota comunque come anche Michelangelo venne influenzato dal cartone della *Sant'Anna* di Leonardo, riprendendo il tema anche in alcuni disegni, come uno all'Ashmolean Museum, in cui però moto circolare del gruppo è bloccato da effetti chiaroscurali più profondi, quasi scultorei. Nella *Madonna di Bruges* si assiste al contrasto tra la fredda compostezza di Maria e il dinamismo del Bambino, che tende a proiettarsi verso lo spettatore, caricandosi anche di significati simbolici. Le loro figure sono inscrivibili entro un'ellissi, di grande purezza e apparente semplicità, che ne esalta la monumentalità pur nelle dimensioni contenute[20].

Difficile è stabilire in che misura il non finito di alcuni tondi, come il *Tondo Pitti* e il *Tondo Taddei*, sia legato alla volontà di emulare lo sfumato atmosferico leonardesco[21].

Fu probabilmente Giuliano da Sangallo a raccontare a papa Giulio II, nel 1505, gli strabilianti successi fiorentini di Michelangelo, tra cui la scultura del colossale *David*.[22]. Convocato a Roma, Michelangelo si vide affidare il compito di una monumentale sepoltura per il papa, da collocarsi nella tribuna della nuova basilica di San Pietro[23].

Il primo progetto prevedeva una colossale struttura architettonica isolata nello spazio, composta da tre ordini che, dalla base rettangolare, andavano restringendosi gradualmente in una forma pressoché piramidale. Attorno al catafalco del papa, in posizione sopraelevata, si trovava una quarantina di statue, dimensionate in scala superiore al naturale, alcune libere nello spazio, altre addossate a nicchie o ai pilastri, all'insegna di un gusto per la grandiosità e l'articolazione complessa, su tutte e quattro le facciate dell'architettura[23]. Il tema della decorazione statuaria era il transito dalla morte terrena alla vita eterna dell'anima, con un processo di liberazione dalla prigionia della materia e dalla schiavitù della carne[24].

Partito per Carrara per scegliere i marmi, Michelangelo subì però, stando alle fonti antiche, una sorta di complotto ai suoi danni da parte degli artisti della corte pontificia, tra cui soprattutto Bramante, che distolse l'attenzione del papa dal progetto della sepoltura, giudicata di cattivo auspicio per una persona ancora in vita e nel pieno di ambiziosi progetti[25].

Fu così che nella primavera del 1506 Michelangelo, mentre tornava carico di marmi e di aspettative dopo estenuanti mesi di lavoro, fece l'amara scoperta che il suo progetto mastodontico non era più al centro degli interessi del pontefice, accantonato in favore dell'impresa della basilica e di nuovi piani bellici contro Perugia e Bologna[26].

Il Buonarroti, non riuscendo a ricevere nemmeno un'udienza chiarificatrice, fuggì in tutta fretta a Firenze, dove riprese alcuni progetti sospesi prima della sua partenza. Ci vollero le ripetute e minacciose richieste del papa perché Michelangelo prendesse infine in considerazione l'ipotesi della riconciliazione[26]. L'occasione venne data dalla presenza del papa a Bologna nel 1507: qui l'artista fuse per il papa una statua in bronzo e pochi anni dopo, a Roma, ottenne la commissione "riparatrice" per la decorazione della volta della Cappella Sistina[26]. I lavori alla tomba si protrassero per quasi quarant'anni, con alti e bassi. Tra i capolavori creati per l'impresa ci sono lo *Schiavo morente* e lo *Schiavo che si ridesta* al Louvre, i *Prigioni* e il *Mosè*. Negli anni successivi il maestro si dedicò sempre più alla pittura e all'architettura, relegando la scultura a commissioni occasionali e, soprattutto in vecchiaia, per sé stesso, con la serie delle *Pietà* incompiute destinate forse alla sua sepoltura, come la *Pietà Bandini* e la *Pietà Rondanini*: opere tormentate e dotate di una profonda carica religiosa, non esente da notazioni pessimistiche.

Battaglia dei centauri (1492 circa).

Madonna di Bruges (1503-1505 circa).

Tondo Taddei (1504-1506 circa).

Primo progetto per la tomba di Giulio II.

Note

1. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 58.
2. De Vecchi-Cerchiari, cit., pagg. 48-49.
3. ^ Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Electa 2004, pag. 264.
4. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 68.
5. ^ Molti testi riportano che il fregio è quello di un cammeo mediceo: in realtà tale opera era di proprietà di Paolo Barbo ed entro nelle collezioni dei Medici solo nel 1471, si veda la Scheda nel catalogo della soprintendenza (http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?sgti=David&autn=Donatello&value=1).
6. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 69.
7. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 99.
8. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 100.
9. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 94.

10. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 112.
11. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 120.
12. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 123.
13. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 145.
14. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 160.
15. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 134.
16. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 138.
17. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 154.
18. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 155.
19. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 186.
20. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 187.
21. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 188.
22. ^ Alvarez Gonzáles, *op. cit.*, pag. 21.
23. Alvarez Gonzáles, *op. cit.*, pag. 22.
24. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 198.
25. ^ Alvarez Gonzáles, *op. cit.*, pag. 128.
26. Baldini, cit., pag. 95.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Milano, Electa, 2004, ISBN 88-370-2315-4.
- Alfredo Bellandi, *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Selective Art Edizioni, 2012, ISBN 978-88-89218-26-6.

Voci correlate

- Arte del Rinascimento

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **scultura rinascimentale in Italia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Renaissance_sculptures_in_Italy?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scultura_rinascimentale&oldid=130785839"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 dic 2022 alle 14:20.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Jacopo della Quercia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Jacopo di Pietro d'Agnolo di Guarnieri, detto **Jacopo della Quercia** (Siena, 1374 circa – Siena, 21 ottobre 1438[1]), è stato uno scultore italiano.

Tentò una sintesi fra la scultura gotica di Giovanni Pisano e quella borgognona, in special modo di Claus Sluter da una parte, con la classicità dall'altra, assimilata attraverso le nuove scoperte del Rinascimento fiorentino: il suo maggiore interesse si rivolse alle figure, rese monumentali e percorse da una vitalità prorompente. La sua opera non trovò continuatori immediati. Fu stilisticamente un isolato, che venne capito successivamente solo da Michelangelo.[2]

Ritratto di Jacopo della Quercia, da *Le Vite* di Giorgio Vasari.

Indice

Biografia
- Formazione e prime opere
- Il monumento a Ilaria del Carretto
- La Fonte Gaia
- Gli anni venti
- Il portale di San Petronio
- Ultime opere

Scoperta

Stile

Opere principali
- Opere attribuite
- Opere di bottega

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Formazione e prime opere

Nato a Siena (non ha alcun fondamento la notizia, riportata per primo da Vasari, che Jacopo fosse nato a Quercegrossa, un borgo del contado senese posto sul confine con lo stato fiorentino, in ragione dell'epiteto "dalla Quercia"; tale appellativo non è altro che una tarda nobilitazione di un nomignolo con cui era conosciuto già il nonno di Jacopo, tale Angelo "della Guercia", a significare che evidentemente la bisnonna dello scultore aveva gli occhi storti), probabilmente tra il 1371 e il 1374, da padre orafo e intagliatore di legno, chiamato Piero d'Angelo (o d'Agnolo) di Guarnieri, e da una certa Maddalena.[2] È stato anche ipotizzato che il nome avesse a che fare con l'antica contrada della Quercia.

Intorno al 1386 si trasferì con la famiglia a Lucca dove forse fu messo a bottega presso lo scultore Antonio Pardini. Nel 1394 fuggì dalla città per aver picchiato a sangue un cittadino lucchese. Tuttavia questa circostanza non compromise le relazioni di Jacopo col mercato artistico lucchese, grazie ai suoi rapporti personali con il Signore di Lucca Paolo Guinigi e ai buoni uffici del Comune di Siena.

Nel 1401 partecipò al concorso per la porta nord del Battistero fiorentino, ma la sua formella di prova non si è conservata. Dopo alcuni lavori minori al Duomo di Santa Maria del Fiore si allontanò dall'ambiente fiorentino, rivolgendosi, da allora, ad altri centri artistici, importanti ma periferici.[2]

Madonna della melagrana (Madonna Silvestri), 1403-1408, museo della Cattedrale di Ferrara.

Nel settembre 1403 fu a Ferrara per eseguire nel Duomo la marmorea *Madonna della Melagrana*, commissionata per Virgilio Silvestri e terminata nel 1408. Nello stile dell'opera si intravedono gli influssi del gotico internazionale che l'autore fece propri dal suo soggiorno bolognese.

Il monumento a Ilaria del Carretto

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Monumento a Ilaria del Carretto***.

Monumento funebre di Ilaria del Carretto
Cattedrale di San Martino (Lucca).

Tra il 1406 e il 1407 realizzò quella che sarà la più celebre opera dell'artista, ovvero il monumento funebre di Ilaria del Carretto nella cattedrale di San Martino a Lucca, commissionato dal marito della gentildonna, Paolo Guinigi signore di Lucca nel 1405.
L'iconografia derivava dalla scultura borgognona, con il simulacro della morta, riccamente abbigliata, che giace disteso su un catafalco; l'abito è rialzato in corrispondenza dei piedi, dov'è accovacciato un cagnolino, simbolo di fedeltà coniugale; le fiancate del catafalco sono decorate con putti reggifestone, motivo ripreso da sarcofagi classici.

La Fonte Gaia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Fonte Gaia***.

Nel 1409 ricevette la commissione della Fonte Gaia in piazza del Campo a Siena, a cui lavorò dal 1414 fino al 1419.
L'opera consta in un bacino rettangolare circondato su tre parti da un alto parapetto, di cui i due lati corti recano i bassorilievi con la *Creazione di Adamo* e la *Cacciata dei progenitori* e, sui pilastri anteriori le due statue a tutto tondo con *Rea Silvia* e *Acca Larenzia*, mentre in quello più lungo, i rilievi con al centro la Madonna col Bambino in trono circondata dalle *Virtù* e *Angeli*.
Nei rilievi le figure emergono da spazi appena definiti da un profilo ovale con effetti di moto circolare, e nelle due statue a tutto tondo le figure seguono un incedere serpentino, bilanciando con la testa inclinata la torsione del fianco.

L'opera è oggi sostituita da una copia eseguita nel 1858 da Tito Sarrocchi e quanto resta dell'originale è conservato nel museo ricavato nell'ex ospedale, il Santa Maria della Scala in piazza del Duomo.

La *Madonna col Bambino*
Fonte Gaia, Siena.

Gli anni venti

Del 1421 è il gruppo ligneo con l'*Annunciazione*, realizzato per la Collegiata di San Gimignano.

Per la cappella della famiglia Trenta della basilica di San Frediano a Lucca, eseguì, nel 1416, alcune tombe terragne e il polittico scolpito (1422): le figure di quest'ultimo sono allungate e serpentinate secondo i modi del gotico internazionale.

Tra il 1425 e il 1427 scolpì il rilievo con l'*Annuncio a Zaccaria e cinque profeti* e il *San Giovanni Battista* per il Fonte battesimale di Siena; nel rilievo le figure, percorse da una vitalità prorompente, sono anteposte alle architetture, in modo da respingerle senza abitarle.

Il portale di San Petronio

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Porta Magna***.

Dal 1425 al 1434 lavorò alla decorazione della Porta Magna della basilica di San Petronio a Bologna. Il ciclo comprendeva rilievi con *Storie della Genesi* e *Storie della giovinezza di Cristo* a incorniciare il portale. Le figure sono dinamiche e massicce, e occupano le formelle per tutta la loro altezza nascondendo sia paesaggi sia ambientazioni architettoniche. In queste scene raggiunge esiti espressionistici che scavalcheranno tutto lo stilema rinascimentale quattrocentesco per approdare al manierismo cinquecentesco. I rilievi desteranno ammirazione nel giovane Michelangelo in soggiorno a Bologna e li prenderà come modello per alcune figure nella Cappella Sistina a Roma, evidente confrontando la formella di Jacopo con la Creazione di Eva nella volta.

Peccato originale
Porta Magna, Bologna.

Ultime opere

Nel 1435 lavorò al monumento funebre di Anton Galeazzo Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna e a Siena terminò la lunetta per il cardinale di San Marcello, Antonio Casini.

Morì a Siena nel 1438. Lasciò buona parte dei beni a suo fratello Priamo della Quercia (pittore), alla sorella Elisabetta e a suo nipote, non dimenticando alcuni allievi.

Fu sepolto nella chiesa di Sant'Agostino a Siena.

Scoperta

Il professore James Beck nella sua attività di studioso del maestro negli anni '90 scoprì e attribuì a Jacopo un marmo detto *la Madonna di Agliano*. Il suo studio è stato pubblicato in "Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori" da Silvana Editoriale.[3]

Il 29 aprile 2019 viene attribuita a Jacopo della Quercia una opera inedita ritrovata alla Rocchetta Mattei raffigurante un bassorilievo di forma circolare in pietra calcarea con impresso il ritratto equestre del capitano bolognese Niccolò Ludovisi datato tra il terzo e quarto decennio del XV secolo.[4][5]

Madonna di Agliano scoperta da James Beck.

Stile

Lo stile di Jacopo della Quercia si sviluppò a partire da un personalissimo rinnovamento dei modi della scultura gotica, utilizzando influenze e stimoli interni a quel linguaggio. La sua formazione si basava sul linguaggio del gotico senese, che sfrondò dagli effetti più aggraziati e, in certo senso, cerebrali. Assimilò le più avanzate ricerche fiorentine, della scultura borgognona e il retaggio classico, che reinterpretò con originalità, dando origine a opere virili e concrete, dove sotto le complicate pieghe del panneggio gotico si nascondono corpi robusti e solidi. Già nei rilievi della Fonte Gaia, a fronte di un impianto generale, consono alla tradizione, si rileva una straordinaria libertà compositiva e un'innovativa vitalità dei rilievi. Il panneggio, assieme alle pose e ai gesti delle figure, crea un gioco di linee vorticoso che rompe la tradizionale frontalità, invitando lo spettatore a muoversi per scoprire vedute multiple delle opere a tutto tondo.[2]

Nei nudi scolpì figure potenti e vigorose, dalla spiccata muscolatura e con un realismo che a volte appare persino rude.[2] Il nodo focale della sua inquieta e multiforme produzione, che spaziò con sicurezza dalla scultura monumentale in marmo alle opere policrome in legno e terracotta, è forse proprio la vitalità erompente dei suoi personaggi, che travolge e fonde, mettendoli in secondo piano, le fonti di ispirazione e i riferimenti culturali delle sue opere.[6]

Nei rilievi sviluppò uno stile ben diverso dallo stiacciato donatelliano, dove al posto dei fini sottosquadri, compresse le figure tra due piani invisibili, con linee nette e ombre ridotte al minimo. Alle parti lisce e stondate delle figure si alternano spesso fratture di piani e contorni rigidi, dal cui contrasto sprigiona un

effetto di forza trattenuta, che non ha eguali nella scultura quattrocentesca. Il risultato è quello di personaggi concentrati, energici ed espressivi, che sviluppano la tradizione toscana di Nicola e Giovanni Pisano e che ebbe come unico, grande continuatore Michelangelo Buonarroti.[2]

Opere principali

- *Madonna dell'Umiltà*, 1400 circa, marmo, Washington, National Gallery of Art
- *Formella* per il concorso per la porta nord del Battistero di Firenze, 1401, bronzo?, perduta
- *Madonna della Melograna*, 1406, marmo, h. 152 cm, Ferrara, Museo della Cattedrale
- *Monumento funebre a Ilaria del Carretto*, 1406-1407, marmo, 88x244x66,5 cm, Lucca, cattedrale di San Martino
- *Sant'Ansano*, 1406-1413, terracotta, Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi
- Rilievi e statue per la Fonte Gaia, 1409-1419, marmo, Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala
  tra cui:
  - *Acca Larenzia*, 1414-1418, h. 165 cm
  - *Rea Silvia*, 1414-1418, h. 163 cm
  - *Sapienza*, 1414-1418
  - *Cacciata dall'Eden*
- *Vergine annunciata*, 1410 circa, legno policromo, h. 144 cm, Siena, chiesa di San Raimondo al Refugio
- *Vergine annunciata*, legno policromo, France, château de Villevêque
- *Angelo annunciante*, 1410 circa, legno, Berlino, Bode Museum
- *San Biagio*, 1410-1413, legno policromo, Pietrasanta, chiesa della Misericordia
- *Madonna annunciata*, 1412 - 1414, legno policromo e dorato, Assisi, Museo diocesano e cripta di San Rufino
- *Apostolo*, 1410-1415, marmo, Lucca, cattedrale di San Martino
- *Vergine annunciata*, 1415 circa, legno policromo, Siena, Pinacoteca Nazionale
- *Madonna col Bambino*, 1415-1420, marmo, Pitigliano, Museo diocesano
- *Lastra tombale di Lorenzo Trenta*, 1416, marmo, 247x122 cm, Lucca, basilica di San Frediano
- *Lastra tombale di Lisabetta Onesti*, 1416, marmo, 244,x123 cm, Lucca, basilica di San Frediano
- *Altare Trenta*, 1416-1422, marmo di Carrara, 273x303 cm, Lucca, basilica di San Frediano
- *San Leonardo*, 1416 circa, legno policromo, h. 160 cm, Massa, Museo diocesano
- *Madonna di San Martino*, 1419-1425, legno dorato e policromo, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *Crocifissione*, 1420 circa, terracotta dipinta, 147x80,5 cm, Berlino, Bode Museum
- *Sant'Antonio abate*, 1420-1428, legno dorato e policromo, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *San Bartolomeo*, 1420-1428, legno dorato e policromo, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *San Giovanni Battista*, 1420-1428, legno dorato e policromo, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *San Giovanni Evangelista*, 1420-1428, legno dorato e policromo, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *Madonna col Bambino*, 1420, Anghiari, Museo statale di Palazzo Taglieschi

- *Angelo annunciante* e *Vergine annunciata*, 1421-1426, legno policromo, h. rispettivamente 173 e 174 cm, San Gimignano, collegiata
- *Fonte battesimale del Battistero di Siena*, 1416-1434, marmo, bronzo, smalto e intarsi policromi, Siena, Battistero di San Giovanni
  - *Annuncio a Zaccaria*, 1428-1430, bronzo, 60x60 cm
  - *Tabernacolo*, 1428-1430, marmo e bronzo
  - *San Giovanni Battista*, 1425-1427, bronzo
- Rilievi della "Porta Magna", 1425-1434, marmo rosso istriano e marmo bianco, Bologna, basilica di San Petronio
  tra cui:
  - *Profeti*, marmo bianco, h. 40 cm ciascuno
  - *Storie del Nuovo Testamento*, marmo bianco, h. 72 cm ciascuna
  - *Creazione di Adamo*, marmo bianco, 99x92 cm
  - *Creazione di Eva*, marmo bianco, 99x92 cm
  - *Peccato originale*, marmo bianco, 99x92 cm
  - *Madonna col Bambino tra i santi Ambrogio e Petronio*, marmo bianco, h. 180 cm
- Monumenti funebri nella cappella Bentivoglio, 1425, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore
- *San Giovanni Battista*, 1428, legno policromo, Siena, Museo dell'Opera del Duomo
- *Angelo annunciante* e *Vergine annunciata*, 1428-1430, legno policromo, h. rispettivamente 168,5 e 161 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale
- *Trittico con la Madonna col Bambino e santi*, 1430-1435, Bologna, Museo civico
- *Lastra tombale di Antonio da Budrio*, 1435, marmo, Bologna, chiesa di San Michele in Bosco
- *Madonna col Bambino*, 1435 circa, legno policromo, h. 180 cm, Parigi, Louvre
- *Lunetta Casini* (*Madonna e Sant'Antonio Abate che raccomanda il cardinale Antonio Casini*), 1437-1438, marmo, 120x139 cm, Siena, Museo dell'Opera del Duomo

Opere attribuite

- Statua equestre del *Monumento funebre a Paolo Savelli*, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari[7]

Opere di bottega

- *Madonna col Bambino*, terracotta, Parigi, Louvre

Note

1. ^ Luca Bortolotti, *Jacopo della Quercia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 62, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 29 aprile 2022.
2. S.Zuffi, p.264.
3. ^ *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, su *abebooks.co.uk*. URL consultato il 9 marzo 2023.
4. ^ *Inedito capolavoro Jacopo della Quercia*, in *ANSA*, 29 aprile 2019. URL consultato il 9 marzo 2023.

5. ^ *BOLOGNA: Opera inedita di Jacopo della Quercia ritrovata a Rocchetta Mattei*, in *teleromagna24.it*. URL consultato il 29 aprile 2019.
6. ^ De Vecchi- Cerchiari, p.48.
7. ^ Giampiero Brunelli, *Savelli, Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 90, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017. URL consultato il 9 marzo 2023.

Bibliografia

- Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Milano, Electa, 2004, ISBN 88-370-2315-4.
- Marco Paoli, *Jacopo della Quercia e Lorenzo Trenta: nuove osservazioni e ipotesi per la cappella in San Frediano di Lucca*, in Antichità Viva, XIX, 1980, 3, pp.27-36.
- James H. Beck, *Jacopo della Quercia*, Columbia University Press, New York 1991. ISBN 0-231-07200-7.
- Fabio Gabbrielli, *La rimozione della fonte di Jacopo Della Quercia dalla Piazza del Campo e la sua ricomposizione nella loggia del Palazzo Pubblico*, in Bullettino senese di storia patria, 101.1994(1995), p. 312-352.
- Robert Munman, *I monumenti funebri rinascimentali - e gotici - di Jacopo della Quercia*, in Ilaria del Carretto e il suo monumento: la donna nell'arte, la cultura e la società del '400 / Stéphane Toussaint [Hrsg.]. – Lucca: Edizioni S. Marco Litotipo, 1995, p. 57-78.
- Marco Paoli, *Il monumento di Ilaria Del Carretto di Jacopo Della Quercia*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *Dal gotico internazionale al rococò*, in *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- Massimo Ferretti, *Fonte Gaia di Jacopo della Quercia - Santa Maria della Scala* Siena, Protagon, 2001.
- Gabriele Fattorini, *Pietro Lorenzetti, Jacopo della Quercia e gli altri grandi maestri per un itinerario autunnale alla ricerca di "capolavori ritrovati" in undici musei senesi*, in Accademia dei Rozzi, 12.2005, 23, p. 31-36.
- Luciano Bellosi, *Jacopo della Quercia e la scultura in terracotta*, in Prospettiva, 112.2003(2005), p. 2-17.
- Gabriele Fattorini, *Jacopo della Quercia*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005.
- Vittorio Sgarbi, *Jacopo della Quercia*, in Fotologie: scritti in onore di Italo Zannier / a cura di Nico Stringa. – Padova, Il Poligrafo, 2006. – (Miscellanea; 10). – ISBN 88-7115-522-X, p. 345-34.
- Gabriele Fattorini, *Jacopo della Quercia e l'inizio del Rinascimento a Siena: Domenico di Niccolò 'dei cori', Francesco di Valdambrino, Giovanni di Paolo, Sassetta, Sano di Pietro, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Domenico di Bartolo, Vecchietta*, Firenze [u.a.], E-Ducation.it [u.a.], 2008.
- Giacomo Gorrini, *Documenti di Jacopo della Quercia che ritornano a Siena*, Siena, Stab. artigrafiche Lazzeri, 1934, p. 13, OCLC 192117467. Ospitato su archive.is.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Jacopo della Quercia**

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Jacopo della Quercia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jacopo_della_Quercia?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- Luca Bortolotti, *JACOPO di Piero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 62, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004. URL consultato il 30 novembre 2015.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 66737643 (https://viaf.org/viaf/66737643) · ISNI (EN) 0000 0001 1573 2579 (http://isni.org/isni/0000000115732579) · SBN CUBV055002 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CUBV055002?core=autoriall) · BAV 495/43605 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_43605) · CERL cnp01342958 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01342958) · Europeana agent/base/62311 (https://data.europeana.eu/agent/base/62311) · ULAN (EN) 500026501 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500026501) · LCCN (EN) n79041968 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79041968) · GND (DE) 118940147 (https://d-nb.info/gnd/118940147) · BNE (ES) XX1300992 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1300992) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1300992) · BNF (FR) cb14966189t (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14966189t) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14966189t) · J9U (EN, HE) 987007355651805171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007355651805171) · CONOR.SI (SL) 87212387 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/87212387) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79041968 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79041968)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacopo_della_Quercia&oldid=132415000"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 9 mar 2023 alle 13:15.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Donatello

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Donatello (disambigua)**.*

> **Questa voce o sezione sugli argomenti pittori italiani e scultori italiani non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti**.
> **Commento**: *La voce risulta quasi in totale assenza di note*

Donatello, vero nome **Donato di Niccolò di Betto Bardi** (Firenze, 1386 – Firenze, 13 dicembre 1466), è stato uno scultore, pittore e architetto italiano.

Ritratto di Donatello, Paolo Uccello XV secolo, Louvre

Artista dalla lunghissima carriera, fu uno dei tre padri del Rinascimento fiorentino, assieme a Filippo Brunelleschi e Masaccio, oltre che uno dei più celebri scultori di tutti i tempi. Diede un contributo fondamentale al rinnovo dei metodi della scultura, facendo accantonare definitivamente le esperienze del tardo gotico e superò i modelli dell'arte romana classica. Inventò la tecnica dello "stiacciato", basato su minime variazioni millimetriche degli spessori, che non impedisce la creazione di uno spazio illusorio, e padroneggiò le più disparate tecniche e materiali (marmo, pietra serena, bronzo, legno, terracotta). Si dedicò anche al disegno, fornendo, ad esempio, i modelli per alcune vetrate del Duomo di Firenze.

Particolare fu la sua capacità di infondere umanità e introspezione psicologica alle opere, spesso con accenti drammatici o di energia e vitalità trattenute ma perfettamente visibili.

La statua di Donatello nel loggiato degli Uffizi a Firenze

Indice

- **Vita e opere**
  - Giovinezza (1386-1424)
    - Formazione
    - All'Opera del Duomo
    - Il Crocifisso *contadino*
    - Orsanmichele
    - Cinque statue per il campanile
    - Il Marzocco
    - Siena
    - Reliquiario di San Rossore
  - Il sodalizio con Michelozzo (1425-1438 circa)
    - Monumenti funebri

- Rilievi in stiacciato
- Il pulpito di Prato e il viaggio a Roma
- Grandi commissioni nella Firenze medicea (1428-1443)
  - La Cantoria
  - Annunciazione Cavalcanti
  - La Sagrestia Vecchia
  - Capolavori in bronzo
  - Altre opere
- Un decennio a Padova (1443-1453)
  - Il Crocifisso bronzeo
  - L'altare del Santo
  - Il monumento equestre al Gattamelata
- Ultimi anni (1453-1466)
  - La Maddalena
  - Giuditta e Oloferne
  - Crocifissione e altre opere
  - Il soggiorno a Siena
  - I due pulpiti
  - La morte

Donatello e il rilievo

Donatello e i Medici

Fortuna critica

Le fattezze di Donatello

Opere
- Attribuzioni recenti

Note

Bibliografia
- Fonti primarie
- Fonti secondarie
  - Catalogi

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Vita e opere

Giovinezza (1386-1424)

Formazione

> «Donato fiorentino, detto Donatello, scultore da esser numerato tra li antichi, mirabile cierto in compositione el in varietà, pronto et con grande vivacità nello ordine, e nel situare le fiure, le quali tutte paiono in moto. Fu grande imitatore degli antichi, et di prospettive: fecie moltissime opere in Firenze, et altrove [...].
>
> (Libro di Antonio Billi)[1]»

Nacque a Firenze nel 1386, figlio di Niccolò di Betto Bardi, cardatore di lana non imparentato con la famiglia comitale dei Bardi. La sua era una famiglia modesta: il padre, irrequieto, condusse una vita tumultuosa, avendo partecipato prima alla rivolta dei Ciompi del 1378 e poi ad altre azioni contro Firenze, che lo portarono a essere condannato a morte e poi perdonato con il condono della pena; un carattere molto diverso da quel suo figliolo così minuto, signorile, elegante e delicato tanto da essere vezzeggiato con il nome di Donatello. Secondo il Vasari, il giovane venne educato nella casa di Roberto Martelli. La prima menzione documentata risale al 1401, quando a Pistoia venne segnalato per il fatto di aver picchiato un tedesco di nome Anichinus Pieri, procurandogli ferite piuttosto serie. Ne seguì una condanna che in caso di reiterazione recidiva avrebbe portato a una salata multa in denaro. Non si conoscono altri episodi di violenza che lo coinvolsero, anche se in numerosi aneddoti dei biografi è tramandato un temperamento piuttosto passionale. La presenza in Pistoia potrebbe essere legata ai lavori del giovane Filippo Brunelleschi e della bottega di Lunardo di Mazzeo e Piero di Giovanni da Pistoia per l'altare di San Jacopo, magari nel ruolo di garzone-apprendista. Una formazione come orafo, allora molto comune per chi voleva intraprendere una qualsiasi carriera artistica, è suffragata solo da prove indiziarie come questa e non è sicura. Dal 1402, fino al 1404, fu a Roma con Brunelleschi, più anziano di lui di circa dieci anni, per studiare "l'antico". Tra i due si andava instaurando un intenso rapporto di amicizia ed il soggiorno romano fu cruciale per le vicende artistiche di entrambi. Essi poterono osservare i copiosi resti antichi, copiarli e studiarli per trarre ispirazione. Il Vasari racconta come i due vagassero nella città spopolata alla ricerca di "pezzi di capitelli, colonne, cornici e basamenti di edifizii", arrivando a scavare quando li vedevano affiorare dal terreno. Le dicerie iniziarono presto a circolare e la coppia veniva chiamata per dileggio "quella del tesoro", poiché si pensava che scavassero alla ricerca di tesori sepolti, e in effetti in qualche occasione rinvennero materiali preziosi, come qualche cameo o pietra dura intagliata o, addirittura, una brocca piena di medaglie.

Nel 1404 Donatello era già tornato a Firenze da solo, per collaborare, nella bottega di Lorenzo Ghiberti, fino al 1407, alla creazione dei modelli in cera per la porta nord del Battistero. Questa attività retribuita, legata alla lavorazione dei metalli, ha altresì fatto supporre la conoscenza dei rudimenti dell'attività di orafo. Nel 1412, infatti, una nota nel registro della corporazione dei pittori lo indica come "orafo e scalpellatore".

La porta nord del Battistero di Firenze

All'Opera del Duomo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Profetino (Donatello)****,* ***David (Donatello, marmo)*** *e* ***San Giovanni Evangelista (Donatello)****.*

I primi lavori artistici di Donatello gravitano attorno ai due più grandi cantieri di decorazione scultorea nella Firenze dell'epoca: il Duomo, in particolare la facciata e la porta della Mandorla, e le nicchie di Orsanmichele.

San Giovanni Evangelista

La sua prima opera documentata è la coppia di *Profeti* pagati nel 1406 e nel 1408, che veniva generalmente identificata con due statue di medie dimensioni collocate sul registro superiore della porta della Mandorla e oggi nel Museo dell'Opera del Duomo. Queste due opere sono però molto diverse per stile e uno non sembra nemmeno un profeta ma è simile ad un angelo. Uno dei due viene oggi di solito attribuito a Nanni di Banco, con il quale Donatello poteva aver iniziato un sodalizio artistico, incaricandosi di riscuotere anche per il suo lavoro, cosa tutt'altro che insolita nelle botteghe artigiane dell'epoca.

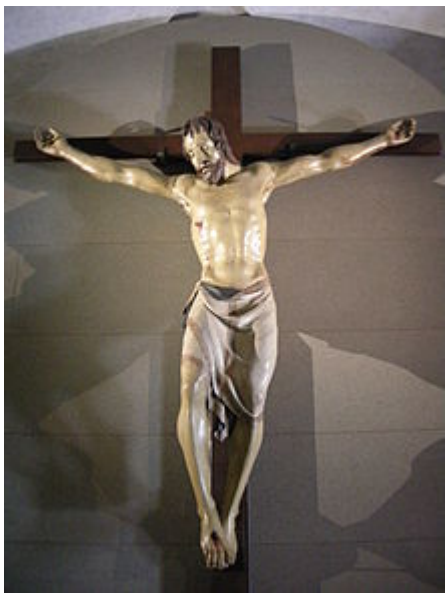
Più sicura è l'attribuzione del *David marmoreo* nel Museo del Bargello, sempre per l'Opera del Duomo di Firenze, scolpita nel 1408-1409 per la tribuna del coro del Duomo, dal 1416 a Palazzo Vecchio. L'opera è a grandezza naturale e mostra una notevole capacità artistica, nonostante la postura di ispirazione ancora gotica e alcuni errori di proporzioni.

Tra il 1409 e il 1411 eseguì il *San Giovanni Evangelista* per una nicchia collocata a lato del portale centrale del Duomo, con altri tre evangelisti: il *San Marco* di Niccolò di Pietro Lamberti, il *San Luca* di Nanni di Banco e il *San Matteo* di Bernardo Ciuffagni. Donatello, nel suo evangelista reagì al manierismo tardogotico, non solo riallacciandosi alla nobile compostezza della statuaria antica ma ricercando brani di autentica umanità e verità: il volto del santo con la fronte corrucciata (forse ripreso da una testa di Giove Capitolino) era però basato ancora sull'idealizzazione, le spalle e il busto erano semplificate geometricamente secondo una calotta semicircolare, nelle parti inferiore della figura la stilizzazione recedeva a vantaggio di una maggiore naturalezza: le mani erano realistiche e i panneggi che avvolgono le gambe esaltavano le membra, senza nasconderle; la statua con la sua carica di forza trattenuta costituì un importante modello per il *Mosè* di Michelangelo.

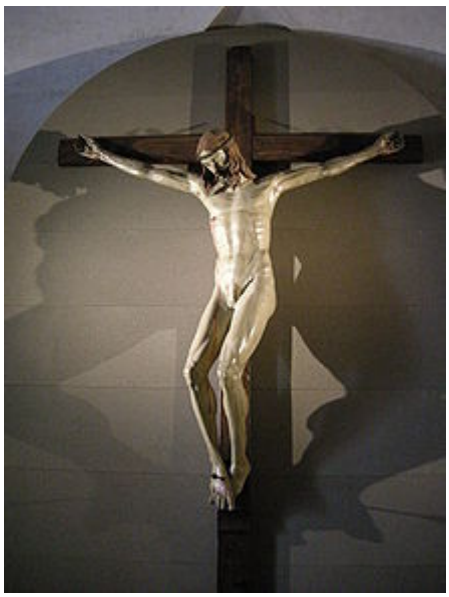
Il Crocifisso *contadino*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Crocifisso di Santa Croce (Donatello)***.

Molto controversa è la datazione del *Crocifisso "contadino"* di Santa Croce, al centro di un curioso aneddoto narrato dal Vasari ne "Le Vite", che registrò una competizione artistica con Filippo Brunelleschi. Oggi viene generalmente collocato tra le opere giovanili, scolpito tra il 1406 e il 1408 dopo il viaggio a Roma del 1402-1404, per via della sua drammatica espressività. Altri lo collocano al 1412 o anche arrivano a negare la paternità al grande



Il Crocifisso di Donatello (1406-1408 circa), Santa Croce (Firenze)



Il Crocifisso di Brunelleschi (1410-1415 circa), Santa Maria Novella (Firenze)

scultore, con argomenti
però meno convincenti e in aperta opposizione alla testimonianza di Vasari oltre che ad alcuni elementi stilistici.

Brunelleschi rimproverò all'amico di aver messo in croce un "contadino", privo della solennità e della bellezza proporzionale che si confaceva a un soggetto sacro. Sfidato a fare di meglio Brunelleschi scolpì il Crocifisso di Santa Maria Novella, impostato secondo una studiata *gravitas*, alla vista del quale Donatello rimase così colpito da lasciar cadere le uova che stava trasportando in grembo.

Il confronto tra i due crocifissi è esemplare per dimostrare le differenze personali tra i due padri del Rinascimento fiorentino, che nonostante la comunanza di intenti avevano concezioni personali del fare artistico molto diverse, se non talvolta opposte. Il Cristo di Donatello è costruito sottolineando la sofferenza e la verità umana del soggetto, forse in accordo con le richieste dei committenti francescani. Il corpo sofferente è composto con un modellato energico e vibrante, che non fa concessione alla convenienza estetica: l'agonia è sottolineata dai lineamenti contratti, la bocca dischiusa, gli occhi semiaperti, la composizione sgraziata.[2]

Orsanmichele

Lo stesso argomento in dettaglio: ***San Marco (Donatello)***, ***San Giorgio (Donatello)***, ***San Giorgio libera la principessa (Donatello)*** *e* ***San Ludovico di Tolosa (Donatello)***.

San Giorgio (1417 circa)

Dal 1411 lavorò alla decorazione delle nicchie della chiesa di Orsanmichele, realizzando sicuramente due statue, il *San Marco* (1411-1413) e il *San Giorgio* (1415-1417), per altrettante arti di Firenze che avevano ricevuto il compito di provvedere alla decorazione esterna con statue dei loro santi protettori. Vasari riferisce a Donatello anche il *San Pietro*, ma dissonanze stilistiche tendono oggi ad attribuire l'opera a Filippo Brunelleschi.

Il *San Marco* fu commissionato dall'Arte dei Linaioli e Rigattieri ed è considerata la prima scultura pienamente rinascimentale nel percorso dell'artista, anche se il restauro ha riscoperto delle dorature superficiali di gusto piuttosto gotico. Inequivocabile è la forza che pervade dallo sguardo e la verosimiglianza priva di rigidità, che divenne una delle caratteristiche più apprezzate dell'arte di Donatello.

Queste caratteristiche sono ancora più sviluppate nel *San Giorgio*, un primo capolavoro assoluto, dove alcuni piccoli accorgimenti (composizione delle gambe a compasso, fermezza del busto appoggiato allo scudo, scatto a sinistra della testa) trasmettono appieno un'idea di energia trattenuta, come se la figura potesse muoversi da un momento all'altro.

Nel rilievo alla base del tabernacolo, *San Giorgio libera la principessa* Donatello inserì il primo esempio conosciuto di stiacciato e la più antica rappresentazione di uno sfondo impostato secondo le regole della prospettiva centrale a punto unico di fuga, teorizzata nel 1416 circa da Brunelleschi. Ma se per Brunelleschi la prospettiva era semplicemente un modo di organizzare lo spazio attorno alle figure, per Donatello, che centra il punto di fuga sulla figura di San Giorgio, esso è un modo per evidenziare il centro dell'azione, come se fossero le figure stesse a generare lo spazio.[3]

Un'altra statua per Orsanmichele, non più in loco dal 1459, è il *San Ludovico di Tolosa* (1423-1425) in bronzo dorato, oggi al Museo dell'Opera di Santa Croce. Era destinata al tabernacolo della Parte Guelfa, poi ceduto al Tribunale della Mercanzia che vi collocò l'*Incredulità di San Tommaso* di Verrocchio, ma la nicchia di ordine corinzio è quella originaria di Donatello e aiuti, tra i quali probabilmente Michelozzo. L'opera, non particolarmente amata da una parte della critica a partire da Vasari, è importante per il recupero della tecnica della fusione a cera persa, che venne usata qui per la prima volta da Donatello in un'opera di grandi dimensioni, sebbene prudentemente creò più pezzi separati e poi assemblati. Col tempo l'uso di questa tecnica per Donatello divenne sempre crescente, arrivando a essere quasi esclusiva negli anni della maturità.

Cinque statue per il campanile

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Profeta imberbe***, ***Profeta pensieroso***, ***Sacrificio di Isacco (Donatello)***, ***Zuccone*** *e* ***Geremia (Donatello)***.

Lo *Zuccone*

Dal 1415, subito dopo la fine del *San Marco* per Orsanmichele Donatello venne assoldato di nuovo dall'Opera del Duomo, per partecipare alla decorazione scultorea del Campanile di Giotto, che all'epoca era arrivata alle nicchie del terzo livello. Il lati ovest e sud erano già stati terminati da Andrea Pisano e i suoi collaboratori nel secolo precedente, per cui ci si dedicò al lato est, quello verso le absidi.

Nel 1408 Nanni di Bartolo, collaboratore di Donatello, aveva già scolpito un *Profeta barbuto* (oggi non più identificabile) per cui la statua successiva fu affidata a Donatello ed era il *Profeta imberbe* (1416-1418), seguito dal *Profeta pensieroso* e dal *Sacrificio di Isacco* (1421). Queste opere dimostrano come Donatello fosse propenso a sottolineare un forte realismo e una profonda intensità espressiva nelle sue sculture, oltre che la sua padronanza delle tecniche ottiche per far risaltare dal basso le statue che si trovavano a una notevole altezza. Il meglio riuscito del gruppo è il *Sacrificio di Isacco*, dove le due figure, strettamente unite, sono composte secondo un vibrante dinamismo dato dalla torsione dei loro corpi, che sottolineano anche il momento esatto in cui Abramo riceve l'intimazione dell'angelo divino a fermarsi, come sembra indicare il suo sguardo rivolto verso l'alto.

La decorazione del lato nord, il peggiore poiché difficilmente visibile in quanto a ridosso della parete della cattedrale, prese il via un po' più tardi, dal 1420 fino al 1435. Per questo lato Donatello, ormai nel pieno delle sue capacità artistiche, scolpì due capolavori come lo *Zuccone* (il profeta Abacuc, dal 1423) e il *Geremia* (dal 1427). In queste statue Donatello profuse una straordinaria penetrazione psicologica, sia nei volti estremamente espressivi, sia nell'atteggiamento del corpo, sottolineato da un panneggio profondo e maestoso per il primo, mosso e vibrante per il secondo, che evidenzia i loro tormenti interiori.

A lavori ultimati gli Operai del Duomo furono così soddisfatti delle opere che le collocarono nel lato ovest, il più importante poiché parallelo alla facciata, spostando quelle più antiche di Andrea Pisano e bottega.

Il Marzocco

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Marzocco (Donatello)***.

Il *Marzocco* di piazza della Signoria risale al 1418-1420. Anche nella figura dell'animale araldico fiorentino Donatello, che qui sperimentò la scultura della pietra serena, seppe infondere una grande maestosità tramite gli effetti chiaroscurali nel volto contratto e tramite il gesto, pacato e solenne, di poggiare la zampa sullo scudo.

Siena

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Banchetto di Erode (Donatello Siena)***, ***Fede (Donatello)***, ***Speranza (Donatello)*** *e* ***Lastra tombale di Giovanni Pecci***.

Nel 1423, mentre stava lavorando ai *Profeti* per il campanile, Donatello ricevette una prima, importante commissione fuori Firenze, venendo chiamato a partecipare alla decorazione del fonte battesimale nel battistero di Siena, accanto ad altri sei artisti, tra i quali Lorenzo Ghiberti e Jacopo della Quercia.

Per questa commissione fornì, entro il 1427, il pannello bronzeo del *Banchetto di Erode*, che piacque particolarmente ai committenti, i quali gli affidarono subito il compito di realizzare anche le due statuette a tutto tondo della *Fede* e della *Speranza* (1427-1429).

Verso il 1426 Donatello fuse la lastra tombale di Giovanni Pecci per il Duomo di Siena, in bronzo.

Banchetto di Erode

Reliquiario di San Rossore

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Reliquiario di San Rossore***.

Tornato a Firenze, nel 1424-1427 creò il *Reliquiario di San Rossore*, un'opera in bronzo dorato che rivoluzionò la tradizione medievale dei reliquiari, creando un vero e proprio ritratto "alla romana", con tratti decisi e individuali e con una minuziosa lavorazione, ben visibile nella cura dei dettagli come la capigliatura, la barba, le trame delle stoffe e dell'armatura da soldato.

Il sodalizio con Michelozzo (1425-1438 circa)

Nel 1425 prese avvio il sodalizio di bottega tra Donatello e Michelozzo, che durò per quasi tutti gli anni Trenta, con una serie di importanti opere realizzate in cooperazione. Michelozzo era di circa dieci anni più giovane di Donatello ed era un buon scultore e architetto, mentre Donatello era già un indiscusso maestro di scultura. Inoltre Michelozzo aveva un carattere meno burrascoso del collega, per questo si dedicava di solito alla risoluzione delle faccende quotidiane legate ad aspetti sociali. Nel catasto del 1427 Michelozzo fece la denuncia dei redditi per sé e per Donatello: nel documento sono rivelati l'età dello scultore (41 anni) e fatti della sua vita privata come l'informazione che vivesse con la madre, la sorella e il figlio di essa e che fosse in ritardo di due anni per il pagamento dell'affitto.

Monumenti funebri

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Monumento funebre dell'antipapa Giovanni XXIII*** *e* ***Monumento funebre del cardinale Rainaldo Brancaccio***.

Dal 1425 al 1427 Donatello collaborò con Michelozzo al monumento funebre dell'antipapa Giovanni XXIII, al secolo Baldassarre Coscia, nel battistero (1425-1427); sicuramente di Donatello è la figura bronzea del defunto disteso, sotto una conchiglia che racchiude una Madonna con il Bambino, la parte superiore è inquadrata da un baldacchino aperto, mentre sotto è una lastra con rilievi di geni alati e il nome e le cariche del defunto, ancora più sotto tre rilievi raffiguranti le *Virtù*. Allo stesso periodo risalgono anche i monumenti per il cardinale Rainaldo Brancaccio (spedito via mare alla chiesa di Sant'Angelo a Nilo a Napoli) e quello per Bartolomeo Aragazzi, nel Duomo di Montepulciano (conservato solo in frammenti).

Monumento funebre dell'antipapa Giovanni XXIII (1425-1427)

Rilievi in stiacciato

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Assunzione della Vergine (Donatello)***, ***Battesimo di Cristo (Donatello)***, ***Madonna Pazzi***, ***Consegna delle chiavi (Donatello)*** *e* ***Madonna delle Nuvole***.

Il rilievo dell'*Assunzione della Vergine* nel sepolcro Brancaccio è un perfetto esempio di stiacciato, ricco di espressività e vibrante energia. Alla fine degli anni venti e la metà dei trenta sono attribuiti loro vari rilievi simili nella tecnica e nella resa stilistica, anche se in alcuni casi l'attribuzione è incerta.

Tra questi figurano il *Battesimo di Cristo* per il fonte battesimale del Duomo di Arezzo (post 1425), la *Consegna delle chiavi*, forse nella Cappella Brancacci di Firenze (1430 circa), la *Madonna Pazzi* di Berlino (1425-1430) e la *Madonna delle Nuvole* di Boston (1430 circa).

Il pulpito di Prato e il viaggio a Roma

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pulpito del Duomo di Prato***, ***Tomba di Giovanni Crivelli***, ***Tabernacolo del Sacramento*** *e* ***Madonna con due corone e cherubini***.

Pulpito del Duomo di Prato (1428-1438)

Nel luglio del 1428 Donatello e Michelozzo ottennero un altro incarico di grande importanza per la creazione del pulpito esterno per il Duomo di Prato, da usare per le pubbliche ostensioni della reliquia del Sacro Cingolo. Un primo contratto venne firmato da Michelozzo a nome di entrambi e vi si prevedeva un termine dei lavori entro quindici mesi, clausola che venne ampiamente sforata, poiché essi si protrassero, nonostante le ripetute proteste dei committenti, fino a gran parte degli anni Trenta. Ormai si tende quasi unanimemente ad attribuire a Michelozzo l'intera parte architettonica ed a Donatello il rilievo dei putti danzanti, almeno nel disegno, poiché la scultura non è sempre all'altezza della mano del maestro e venne probabilmente realizzata con la collaborazione di vari aiuti.

In questo lungo periodo, i due artisti furono occupati anche da numerosi altri incarichi e trovarono anche il tempo per effettuare un lungo viaggio a Roma. Nell'autunno 1432 Donatello fu sicuramente nella città papale, quando gli venne inviata una lettera per

convincerlo a tornare dai committenti pratesi. A Roma Donatello e Michelozzo lavorarono sicuramente ad almeno due opere: la lastra tombale di Giovanni Crivelli in Santa Maria in Aracoeli (1432) e il Tabernacolo del Sacramento (1432-1433) oggi nella sagrestia dei Beneficiati in San Pietro in Vaticano. Recentissima (2005) è la scoperta e presentazione di un'altra opera del periodo romano, la *Madonna con due corone e cherubini*, che sarebbe il frammento di una lunetta dalla tomba di santa Caterina da Siena nella basilica di Santa Maria sopra Minerva, dove lavorarono più artisti.

Minacciato di essere sanzionato con una multa, Donatello fece ritorno a Firenze nel maggio 1433, dedicandosi a numerosi lavori lasciati incompleti, tra cui i *Profeti* del Campanile.

I rilievi del pulpito risalgono a dopo il viaggio (un nuovo contratto venne siglato appositamente nel 1434) e presentano elementi della tradizione paleocristiana e romanica, come lo sfondo mosaicato. Le frenetiche scene di putti danzanti si ispirarono probabilmente ad antichi sarcofagi con scene dionisiache (due frammenti forse studiati da Donatello sono oggi agli Uffizi), ma essi avevano anche una valenza biblica illustrando i salmi 148-150 dove si invita a lodare Dio per mezzo di cori e danze di bambini. I rilievi furono montati nell'estate del 1438 e nel settembre venne saldato il pagamento a Donatello.

Dopo il completamento del pulpito le tracce della collaborazione tra i due artisti si perdono: Michelozzo iniziò a dedicarsi in misura sempre crescente all'architettura, diventando nel corso degli anni Quaranta l'architetto di Cosimo il Vecchio; per Donatello si apriva invece, senza interruzioni, il lungo periodo dell'apoteosi della sua carriera artistica.

Grandi commissioni nella Firenze medicea (1428-1443)

La Cantoria

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cantoria di Donatello***, ***Putti reggicandela del Museo Jacquemart-André*** *e* ***Incoronazione della Vergine (Donatello)***.

Cantoria di Donatello

Appena tornato da Roma, Donatello siglò anche un nuovo contratto (datato 10 luglio 1433) con l'Opera del Duomo, per progettare una delle due cantorie (la prima era stata allogata nel 1431 a Luca della Robbia). Questa balconata per organo, che si trovava sopra la porta della Sagrestia dei Canonici nell'angolo sud-est della crociera, venne completata solo nel 1438 e rappresenta un nuovo capolavoro.

La vasca è sorretta da cinque mensole a cui corrisponde nella vasca una coppia di colonnine che sorreggono un architrave; quest'intelaiatura architettonica è staccata dal fondo, dove si trova un fregio continuo con putti freneticamente intenti alla danza sullo sfondo mosaicato (una citazione della facciata di Arnolfo di Cambio del Duomo stesso). La composizione del fregio è costruita su linee diagonali, in contrasto con le linee verticali della struttura, dando al complesso un forte senso di movimento. Le figure dei putti sono raffigurate nelle posizioni più varie, in accordo con la teoria della *varietas* di Leon Battista Alberti. Il risultato è quello di uno straordinario dinamismo scaturito da questi contrasti, che esalta il movimento come un liberarsi gioioso delle energie fisiche. I putti sembrano lanciati in una corsa che nemmeno la partitura architettonica frena (come nel pulpito di Prato), ma anzi esalta. Inoltre lo sfavillante balenio delle paste vitree dello sfondo, più ricche e colorate di quelle dell'opera pratese, accentua il senso di movimento e la varietà fantasiosa degli elementi decorativi, anche sul parapetto, sulla base e sulle mensole. Niente di più diverso dalla serena e pacata compostezza classica dell'opera gemella di Luca della Robbia.

Nel complesso l'opera si ispirava sia a sarcofagi antichi che a cofani eburnei bizantini, in particolare la disposizione delle colonne ricorda i sarcofagi paleocristiani, mentre la loro decorazione e quella del fondale ricordano opere toscane del Duecento. Andarono invece a coronare la cantoria di Luca della Robbia i due *Putti reggicandela del Museo Jacquemart-André*, in bronzo, che servivano da reggicandela per l'organista di quel pergamo, per lungo tempo l'unico dei due ad avere lo strumento.

L'*Annunciazione Cavalcanti*

Nel 1434 vince anche un concorso per il disegno di una vetrata del tamburo della cupola di Santa Maria del Fiore, che presentava l'*Incoronazione della Vergine*.

Annunciazione Cavalcanti

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Annunciazione Cavalcanti****.*

Nel 1435 circa eseguì l'*Annunciazione* per l'altare Cavalcanti di Santa Croce. L'opera segna una deviazione dal solenne e dinamico stile usuale di Donatello, che qui creò una scena di grande dolcezza e misurata bellezza.

La ricca ornamentazione dorata dell'edicola non influisce in alcun modo sulla calma concentrazione dell'incontro sacro. I due protagonisti, l'Angelo e la Vergine, sono ad altorilievo e sono rappresentati nel momento immediatamente successivo all'apparizione angelica. La Vergine è colta moderatamente di sorpresa e ha una reazione controllata. La sua figura è modellata secondo gli ideali anatomici degli antichi, ma supera l'arte antica per espressività delle emozioni più profonde: Wirtz parla di "interiorità animata e spiritualità astratta", che gli antichi non conoscevano.[4] L'Angelo, inginocchiato al suo cospetto, la guarda timidamente e con dolcezza, stabilendo un serrato dialogo visivo che rende la scena straordinariamente leggera e viva.

La Sagrestia Vecchia

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Sagrestia Vecchia****.*

La Sagrestia Vecchia era la cappella funebre privata della famiglia Medici nel XV secolo, costruita da Filippo Brunelleschi tra il 1421 e il 1428 e decorata da Donatello a partire dal 1428-1429|29. Per primi Donatello scolpì forse i tondi delle *Storie di san Giovanni evangelista*. Solo nel 1434, dopo la morte di Giovanni di Bicci e il ritorno di Donatello da Roma e di Cosimo de' Medici dall'esilio di Padova, lo scultore riprese l'opera, che doveva essere conclusa nel 1439, quando la cappella fu sede di importanti cerimonie religiose, e in ogni caso erano tutti completi nel 1443, anno della partenza di Donatello per Padova.

Resurrezione di Drusiana

Le opere certamente di Donatello, nella Sagrestia, erano otto medaglioni monumentali in stucco policromo (diametro di 215 cm, all'epoca paragonabili solo alle grandi vetrate delle basiliche), con le *Storie di san Giovanni evangelista*, patrono della cappella (*Resurrezione di Drusiana*, *Martirio*, *Visione a Patmos* e *Ascensione*) e quattro tondi con *Evangelisti* (*Giovanni*, *Marco*, *Matteo* e *Luca*), due soprapporte sempre in stucco (*Santi Stefano e Lorenzo*, *Santi Cosma e Damiano*) e due porte bronzee a formelle (*Porta dei Martiri* e *Porta degli Apostoli*).

Brunelleschi non fu contento dei lavori di Donatello alla sua Sagrestia: essi andavano a intaccare quell'essenzialità decorativa di cui si faceva promotore, inoltre non aveva gradito il non essere stato interpellato nemmeno per un parere: fu la fine dell'amicizia e della collaborazione tra i due geni del primo Rinascimento. L'opera di Donatello venne criticata per l'"eccessiva" espressività anche da Filarete, che in un passo del *Trattato di Architettura* (1461-1464) sconsiglia di fare figure di apostoli come quelle di Donatello nella porta della sagrestia di San Lorenzo, "che paiono schermidori".

Capolavori in bronzo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***David (Donatello, bronzo)***, ***Amore-Attis*** *e* ***Busto di giovane con cammeo***.

Del 1440 circa è il *David* bronzeo del Bargello. Quest'opera fu forse realizzata per il cortile di palazzo Medici su commissione di Cosimo de' Medici (tornato a Firenze nel 1434), e intendeva rappresentare sia l'eroe biblico simbolo delle virtù civiche, sia il dio Mercurio che contempla la testa recisa di Argo. Donatello qui diede un'interpretazione intellettualistica e raffinata della figura umana, il fregio con putti dell'elmo di Golia deriva forse da un cammeo delle raccolte medicee. La statua del *David* fu progettata per poter essere vista da più punti ed è stato il primo corpo nudo raffigurato a tutto tondo e senza essere subordinato a un elemento architettonico dopo l'età classica.

Donatello, *David*, 1440 circa. Bronzo, cm 158 x 51 (diametro base), Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Sempre di quegli stessi anni e dello stesso clima culturale è la statuetta con l'*Amore-Attys*, ora conservata al Bargello, dove sono fusi numerosi attributi non ancora del tutto chiarificati. L'opera, nata probabilmente per un mecenate privato colto e raffinato, ha un carattere vitale e sfrenatamente gioioso, intriso di cultura pagana.

Forse risale a questo periodo anche il *Busto di giovane con cammeo* ora al Bargello.

In questo periodo Donatello manifestò una preferenza verso il bronzo che divenne sempre più spiccata in seguito, soprattutto nel periodo padovano. Fu anzi forse proprio l'allettante possibilità di lavorare con questo materiale stimolante e costoso che spinse lo scultore a lasciare Firenze.

Altre opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Busto di Niccolò da Uzzano***, ***San Giovanni Battista (Donatello Venezia)***, ***Madonna col Bambino (Donatello Louvre)*** *e* ***Madonna Piot***.

Varie opere sono collocate nel periodo immediatamente anteriore alla partenza per Padova. Tra queste il *San Giovanni Battista* per la chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia è l'unica datata con relativa certezza per il rinvenimento della data del 1438 durante il restauro, ma il suo stile è molto inconsueto per questo periodo, con una fortissima espressività che era stata collegata alle opere della vecchiaia come la *Maddalena penitente*.

A questo periodo vengono riferiti il busto-ritratto di Niccolò da Uzzano in terracotta (Bargello) e la *Madonna col Bambino* e la *Madonna Piot*, due opere in terracotta al Louvre.

Un decennio a Padova (1443-1453)

Nel 1443 Donatello partì per Padova, dove sarebbe rimasto un intero decennio, creando alcuni dei suoi capolavori assoluti. Vasari riporta come lo scultore partisse su invito per creare una statua del condottiero Gattamelata morto quell'anno, anche se la critica moderna tende a collocare la commissione della celebre statua equestre a un periodo leggermente successivo, verso il 1446.

Deposizione di Cristo, 1446-1448. Pietra di Nanto e pietre dure, 138x188 cm. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Altare del Santo.

I motivi per cui Donatello partì non sono chiari, ma nel 1443 egli era comunque costretto a lasciare la sua bottega fiorentina, poiché situata nel quartiere mediceo, dove stava per sorgere il palazzo Medici, che ne richiese la demolizione. Qui lo scultore pagava un affitto praticamente simbolico e la possibilità di uno sfratto imminente lo avrebbe incoraggiato a lasciare la città. L'ipotesi che Donatello si fosse trasferito su invito del ricco banchiere fiorentino in esilio Palla Strozzi non è suffragata da alcun riscontro.

Padova, dal punto di vista artistico, era all'epoca sicuramente più provinciale di Firenze, ma era sede di una grande università, che già dalla fine del XIV secolo aveva sviluppato una sorprendente modernità, che accolse subito le istanze dell'umanesimo fiorentino. Già un secolo prima Giotto, un altro fiorentino, aveva lasciato in città il suo capolavoro, la Cappella degli Scrovegni e, guardando all'epoca più vicina a Donatello, numerosi erano stati gli artisti toscani attivi nella città veneta tra gli anni trenta e quaranta del Quattrocento: Filippo Lippi (1434-1437), Paolo Uccello (1445) e lo scultore Niccolò Baroncelli (1434-1443).

Il Crocifisso bronzeo

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Crocifisso della basilica del Santo***.

La prima opera sicuramente documentata di Donatello a Padova è il *Crocifisso della basilica del Santo*, una monumentale opera bronzea che oggi fa parte dell'altare del Santo nella basilica di Sant'Antonio da Padova, ma che all'epoca doveva essere nata come opera indipendente. Nel 1444 fu acquistata la cera per il modello e nel 1449 venne saldato l'ultimo pagamento relativo all'opera. La figura del Cristo è modellata con grande precisione nella resa anatomica, nelle proporzioni e nell'intensità espressiva, acutizzata da un taglio secco e asciutto della muscolatura dell'addome. La testa è un capolavoro per la resa nei minimi dettagli, con i peli della barba e i capelli minuziosamente modellati e per la straziante ma composta emotività della sofferenza nel momento vicino alla dipartita terrena.

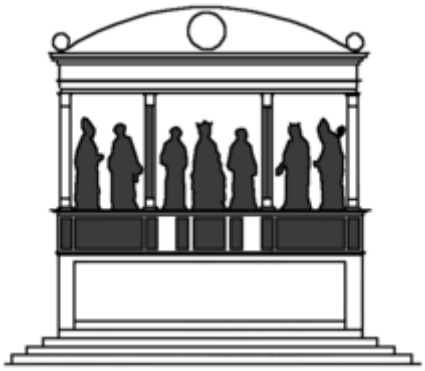
Nel frattempo Donatello lavorò anche alla recinzione del coro.

L'altare del Santo

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Altare di Sant'Antonio da Padova***.

Forse grazie al riscontro positivo del Crocifisso, verso il 1446 ricevette una commissione ancora più imponente e prestigiosa, la costruzione dell'intero altare della basilica del Santo, opera composta da quasi venti rilievi e sette statue bronzee a tutto tondo, al quale lavorò fino alla partenza dalla città.

Dell'importantissimo complesso è andata persa la struttura architettonica originaria, smantellata nel 1579, e conoscendo l'estrema attenzione con cui Donatello definiva i rapporti tra le figure, lo spazio e il punto di vista dell'osservatore, è chiaro che si tratta di una perdita notevole.



Possibile ricostruzione dell'altare di Sant'Antonio da Padova

Le statue a tutto tondo sono la *Madonna col Bambino*, *i santi Francesco*, *Antonio*, *Giustina*, *Daniele*, *Ludovico* e *Prosdocimo*. A queste si aggiungono i quattro rilievi con *Episodi della vita di sant'Antonio* (aiuti Bartolomeo Bellano e il Riccio) e alcuni rilievi minori, quali le formelle dei quattro simboli degli Evangelisti e i dodici putti.

L'altare, scompaginato nel 1591 per la risistemazione del presbiterio, è stato arbitrariamente ricomposto da Camillo Boito nel 1895; l'assetto originario doveva apparire come una *Sacra Conversazione* in cui la Vergine col Bambino e i sei santi erano collocati su un baldacchino poco profondo, posto a sua volta su un basamento ornato sulla fronte e sul retro con rilevi fra cui i quattro con le scene della vita di sant'Antonio. La *Madonna col Bambino*, fulcro della scena, è colta nel momento in cui sta per alzarsi e mostrare il Bambino ai fedeli. Le altre statue a tutto tondo sono improntate a una statica solennità, con un'economia di gesti ed espressioni che evita tensioni espressive troppo forti.

Miracolo dell'asina

Miracolo del figlio pentito

I rilievi invece sono più articolati e si va dalla serena postura dei *Putti*, ai gesti moderati del *Cristo morto*, fino alla disperata reazione delle donne nella *Deposizione di Cristo*. Quattro grandi pannelli illustrano i *Miracoli di Sant'Antonio* e sono composti in scene affollate, dove l'evento miracoloso è mescolato alla vita quotidiana. Al centro, di solito, è collocato l'episodio miracoloso, mentre sullo sfondo si aprono maestosi fondali di architetture straordinariamente profonde, nonostante il bassissimo rilievo stiacciato. Numerosi temi sono desunti da monumenti antichi, ma quello che più colpisce è la folla, che per la prima volta diventa parte integrante della rappresentazione. Il *Miracolo dell'asina* è tripartito da archi in scorcio, non proporzionati con le dimensioni dei gruppi delle figure, che amplificano la solennità del momento. Il *Miracolo del figlio pentito* è ambientato in una sorta di circo, con le linee oblique delle scalinate che direzionano lo sguardo dello spettatore verso il centro. Il *Miracolo del cuore dell'avaro* vanta una serrata narrazione che mostra in contemporanea gli eventi chiave della storia facendo compiere all'occhio dell'osservatore un moto circolare guidato dalle braccia delle figure. Nel *Miracolo del neonato che scagiona la madre*, infine, alcune figure in primissimo piano, poste davanti ai pilastri, sono di dimensioni maggiori poiché proiettate illusionisticamente verso lo spettatore.

Nella *Deposizione* in pietra, forse per il lato posteriore dell'altare, Donatello rielaborò il modello antico della morte di Meleagro; lo spazio viene annullato e della composizione rimangono solo il sarcofago e uno schermo unitario di figure dolenti, sconvolte nei lineamenti grazie alla mimica facciale e alla gestualità esasperate, con un dinamismo accentuato dai contrasti delle linee che generano soprattutto angoli acuti.

Il monumento equestre al Gattamelata

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Monumento equestre al Gattamelata***.

Monumento equestre al *Gattamelata*

Risale probabilmente al 1445 la commissione da parte degli eredi del capitano di ventura Erasmo da Narni, detto il Gattamelata (morto nel 1443), per realizzare il monumento equestre del condottiero nella piazza antistante la basilica del Santo. L'opera in bronzo venne completata nel 1453. Prima di essere iniziata necessitò di un beneplacito concesso dal Senato veneto, poiché venne concepita come un cenotafio, cioè un monumento funebre, non contenente le spoglie del condottiero, volto a celebrare la fama del morto. Non si hanno precedenti per questi tipi di monumenti: le statue equestri del Trecento, nessuna in bronzo, sormontavano di solito le tombe; si hanno precedenti in pittura, tra questi il *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini e il *Giovanni Acuto* di Paolo Uccello, ma Donatello probabilmente più che a questi si ispirò ai modelli classici: la *statua equestre di Marco Aurelio* a Roma, il *Regisole*, da cui prese ispirazione per la statica, e i *Cavalli di San Marco*, da cui riprese il modo del cavallo che avanza al passo col muso rivolto verso il basso.

Nell'opera, posta su un alto basamento, la figura dell'uomo è idealizzata, infatti non è un ritratto dal vero dell'uomo vecchio e malato prima della morte, ma una ricostruzione ideale, ispirata alla ritrattistica romana, ma con una precisa individuazione fisionomica, sicuramente non casuale. Il condottiero, con le gambe tese sulle staffe, fissa un punto lontano e tiene in mano il bastone del comando in posizione obliqua che con la spada nel fodero, sempre in posizione obliqua, fanno da contrappunto alle linee orizzontali del cavallo e alla verticale del condottiero accentuandone il movimento in avanti. Il monumento fece da prototipo per tutti i successivi monumenti equestri eretti in Italia, poi in Europa occidentale e in tutto il mondo, sino al Novecento.

Ultimi anni (1453-1466)

Partito da Padova a fine del 1453, nel 1454 Donatello era tornato a Firenze. Il 15 novembre di quell'anno affittò una casa con annessa bottega e magazzini in piazza del Duomo, angolo via de' Servi dove oggi si trova una lapide.

Il ritorno a Firenze non fu facile, poiché durante la sua assenza il gusto dominante si era evoluto ed era diventato ormai poco disposto nei confronti della sua arte. Donatello era un artista al di fuori delle mode del tempo e continuò a muoversi al di fuori dei sentieri della convenzione stilistica. La forza creativa non lo abbandonò nemmeno in vecchiaia, come testimoniano capolavori come la *Giuditta* e i pulpiti di San Lorenzo, creati a più di settant'anni, sebbene con l'aiuto di numerosi assistenti.

Probabilmente risale a questi anni anche la scultura di un busto in marmo di Cecco Ordelaffi, signore di Forlì, nonché il San Pietro Martire realizzato per la chiesa di Santa Lucia Novella di Fabriano.

La Maddalena

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Maddalena penitente (Donatello)***.

Tra il 1453 e il 1455 realizzò la *Maddalena penitente*, opera lignea del Museo dell'Opera del Duomo, che esemplifica perfettamente la scarnificazione delle forme dell'ultimo periodo di Donatello, verso un superamento espressionistico del classicismo di cui Donatello era stato il principale rappresentante in gioventù. In questa opera la bellezza fisica è negata, privilegiando i valori drammatici e patetici; il corpo scheletrico è reso informe dalla massa di capelli; traspare dal volto inciso la fatica, il dolore, l'animo stanco. Soprattutto in età avanzata, egli lasciò ogni modello precostituito per rappresentare i sentimenti più profondi dell'animo umano.

La *Maddalena penitente*, dettaglio

Giuditta e Oloferne

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Giuditta e Oloferne (Donatello)***.

Giuditta e Oloferne

Del 1453-1457 circa è il gruppo con *Giuditta e Oloferne*. Il gruppo bronzeo rappresenta Giuditta velata, che dopo aver fatto ubriacare Oloferne, si appresta a decapitarlo; nel basamento vi sono tre bassorilievi con putti vendemmianti e scene di ebbrezza. Forse il gruppo statuario era impiegato come fonte da vino: infatti agli angoli del cuscino si trovano quattro fori. La statua, iniziata per la Cattedrale di Siena, venne posta nel giardino del palazzo Medici in via Larga, infine sistemata a palazzo Vecchio, dopo il sacco del palazzo in seguito alla seconda cacciata dei Medici. Forse venne realizzato su commissione di Piero de' Medici detto il Gottoso, in memoria di Cosimo il Vecchio. L'opera è firmata OPUS DONATELLI FLO[RENTINI] sul cuscino, ruotato rispetto al basamento in modo che i loro angoli non coincidono, creando un effetto di movimento. La struttura dell'opera è piramidale, con al vertice il volto della ieratica Giuditta e la lama della spada retta dal braccio destro dell'eroina piegato a novanta gradi, altro punto focale è la testa di Oloferne in cui convergono le diagonali del gruppo. L'opera è attraversata da diversi valori simbolici: come simbolo religioso (la continenza che abbatte la lussuria), come celebrazione della potenza dei Medici e infine come emblema comunale (la repubblica che abbatte i tiranni).

Crocifissione e altre opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Crocifissione (Donatello)***, ***Sarcofago della famiglia Martelli*** *e* ***Madonna Chellini***.

Risale a questo periodo forse anche il sarcofago di Niccolò e Fioretta Martelli in San Lorenzo, a Firenze. Anteriore al 1456 è la Madonna Chellini, nata come bassorilievo e stampo assieme.

Il soggiorno a Siena

Lo stesso argomento in dettaglio: ***San Giovanni Battista (Donatello Siena)***, ***Madonna del Perdono*** *e* ***Compianto di Cristo (Donatello)***.

Nel 1457 Donatello si trasferì a Siena, probabilmente con l'idea di stabilirvisi definitivamente per passare i propri anni della vecchiaia.

Qui portò con sé il *San Giovanni Battista*, fuso forse nel 1455: l'artista lo vendette agli operai del Duomo, ma senza l'avambraccio sinistro, una condizione che ha fatto pensare a problemi sul compenso.

Qui gli venne probabilmente affidato il compito di creare le porte bronzee per il Duomo (delle quali è una prova forse il *Compianto di Cristo* del Victoria and Albert Museum), ma anche in questo caso l'accordo dovette sfuggire e lo scultore se ne ripartì, deluso o forse stanco, per Firenze nel 1459. Per non offendere i senesi lasciò comunque un tondo raffigurante una *Madonna col Bambino* (ora identificata nella *Madonna del Perdono*).

I due pulpiti

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pulpito della Passione*** *e* ***Pulpito della Resurrezione***.

Ultima commessa fiorentina furono i due pulpiti bronzei per la chiesa di San Lorenzo, opera realizzata con la partecipazione di aiuti (Bartolomeo Bellano e Bertoldo di Giovanni), ma da lui progettata in tutte le sue parti. Gli ultimi studi mettono in rilievo come probabilmente questi rilievi fossero stati commissionati per l'altare maggiore della chiesa; rimasti in gran parte ancora da fondere e rifinire alla morte dell'artista (1466), furono montati in fretta nella forma attuale in occasione della visita di papa Leone X nel 1515. In quest'opera si accentua la carica religiosa che spinge le figure verso un'estrema drammaticità, realizzata attraverso la tecnica del non-finito, in cui alcune parti delle figure sono appena sbozzate. Non è dato sapere in quanta misura ciò sia opera consapevole di Donatello, ma è un dato di fatto anche in altre opere attribuite al maestro (come il *Compianto* di Londra) e si adatta perfettamente alle emozioni crude e all'espressività delle scene dell'ultima fase dell'artista. Sembra spesso, infatti, di essere di fronte a uno schizzo, a una rappresentazione di getto.

Rilievo della'*Orazione nell'orto* dal pulpito della Passione. Gli apostoli in primo piano escono dai confini della scena per sedersi sulla cornice inferiore.

Lo spazio è trattato con una libertà compositiva spregiudicata: le figure scompaiono dietro i bordi oppure li scavalcano, invadono la cornice sia superiore che inferiore, camminano tra gli elementi di separazione che scandiscono le scene, venendo proiettate verso lo spettatore con notevole illusionismo.

La morte

In conformità con l'archetipo della vita d'artista, si narra che Donatello passò i suoi ultimi giorni solo, abbandonato dalla fortuna artistica e provato dalla vecchiaia e della malattia. Vasari riporta che Donatello negli ultimi anni di vita fu incapace di lavorare e rimase inchiodato a letto.

Morì a Firenze nel 1466. Venne sepolto nei sotterranei della basilica di San Lorenzo, vicino a Cosimo il Vecchio, nella singolare e prestigiosa collocazione al di sotto dell'altare. Tra gli uomini che portarono la bara c'era Andrea della Robbia.

Alla sua morte restarono da pagare 34 fiorini d'affitto e ciò ha innescato riflessioni sul suo effettivo stato di povertà, ma la questione sembra piuttosto riferibile al suo totale disinteresse verso le questioni finanziarie, alla quale si dedicò per tutta la vita giusto il minimo indispensabile. Molti aneddoti testimoniano questo suo atteggiamento, come quello secondo cui, al tempo della sua fiorente bottega, fosse solito appendere una cesta colma di denaro alla quale i suoi assistenti potevano liberamente attingere secondo le proprie necessità. I compensi che ricevette per le sue opere lasciano dedurre che in vita ebbe assicurati lauti guadagni e inoltre pare che Cosimo de' Medici gli avesse accordato in fin di vita un vitalizio settimanale.

Donatello e il rilievo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Stiacciato***.

Banchetto di Erode, Musée dex Beaux-Arts, Lilla

Le tecniche e le modalità del rilievo erano rimaste sostanzialmente le stesse dai tempi di Andrea Pisano e della sua porta del Battistero (1330-1336) e nei primi anni del Quattrocento era Lorenzo Ghiberti il maestro indiscusso di quest'arte. Ma nel corso del secondo decennio Donatello sviluppò delle innovazioni che rivoluzionarono la tecnica del rilievo e che parvero stupefacenti ai contemporanei. Si tratta del rilievo stiacciato, del quale cantò le lodi anche Vasari, che si basava sulla piattezza e sulla variazione di spessori infinitesimali, che ricordavano le opere di grafica. Tramite sottili giochi di luci ed ombre le figure potevano venire disposte in una profondità illusoria, dove gruppi di figure, il paesaggio e gli elementi architettonici si sovrapponevano uno dietro l'altro in innumerevoli sovrapposizioni, impossibili con le tecniche tradizionali.

Assunzione della Vergine, Sant'Angelo a Nilo, Napoli

Nei rilievi di Donatello si trova anche la prima applicazione coerente della prospettiva centrale, la cui scoperta è attribuita a Brunelleschi (1416 circa), ma alla quale potrebbe aver contribuito anche Donatello. Secondo il biografo di Brunelleschi, Antonio Manetti, i due artisti visitarono Roma assieme e qui trasposero assieme, su carta rigata, innumerevoli architetture, in disegni che inizialmente erano comprensibili al solo Filippo. Ma il veloce apprendimento di Donatello è testimoniato dal rilievo giovanile del *San Giorgio libera la principessa* (1417 circa), che mostra per la prima volta, molto prima delle opere di Masaccio e Paolo Uccello, le novità della prospettiva lineare con punto di fuga centrale. Lo stesso Brunelleschi pare che procedesse a una prima stesura delle sue teorie solo nel 1420.

Una differenza con altri artisti "ossessionati" dalla prospettiva come Paolo Uccello, fu che Donatello era capace di autolimitarsi e selezionare all'occorrenza i propri mezzi espressivi, a seconda del compito che doveva affrontare. Da ciò deriva la straordinaria varietà nelle opere di Donatello, dove sono del tutto assenti le ripetizioni e le semplici variazioni di schemi di successo. Nessuna coppia nelle formelle della Porta dei Martiri o degli Apostoli assomiglia a un'altra e anche nelle scene più affollate, come i *Miracoli* dell'Altare di Sant'Antonio da Padova, le centinaia di persone raffigurate sono sempre diverse e spesso prive di alcun modello antecedente.

Nel suo percorso artistico è evidente un continuo approfondimento ed evoluzione del repertorio, con un notevole studio preliminare di ciascun nuovo lavoro e la valutazione delle richieste specifiche e degli effetti desiderati.

Vasari quindi non ha dubbi nell'affermare che Donatello innalzò l'arte del rilievo a un nuovo livello e questo giudizio è ritenuto dalla storiografia artistica moderna tuttora valido.[5]

Donatello e i Medici

Donatello fu contemporaneo di Cosimo il Vecchio che, come lui, raggiunse una veneranda età morendo nel 1464, solo due anni prima del grande scultore. Vasari testimonia la conoscenza tra i due, che dovette durare per più di un cinquantennio, evolvendosi con il tempo in un'amicizia e stima reciproca. Se Donatello, figlio di un cardatore, riuscì a entrare nelle grazie di un uomo così ricco e potente come Cosimo è una chiara prova di quanto prestigio sociale potesse raggiungere un affermato artista nella Firenze del Quattrocento.

Pontormo, *Ritratto di Cosimo il Vecchio* (1519-1520).Firenze, Galleria degli Uffizi.

Curiosamente però non si è conservato nessun documento diretto di incarichi di Donatello da parte di Cosimo o dei suoi familiari, ma numerose sue opere scultoree sono sicuramente frutto del mecenatismo di Casa Medici. Tra queste, sicuramente ci sono alcune tavole a rilievo, le decorazioni della Sagrestia Vecchia, il *David*, la *Giuditta e Oloferne*, i pulpiti di San Lorenzo.

Pare che in letto di morte Cosimo si ricordasse di Donatello, regalandogli una tenuta di campagna nei pressi di Cafaggiolo. Egli però era poco propenso alla vita di campagna e chiese a Piero de' Medici di riprendere il regalo, cosa che, con divertimento, venne accettata e commutata in un vitalizio settimanale.[6]

Fortuna critica

Donatello fu conosciuto fin dai primi teorici come uno dei padri della "rinascita" delle arti del XV secolo, il primo che era riuscito a eguagliare i grandi scultori dell'antichità, secondo lo schema storico (in auge per molti secoli) che vedeva il Medioevo come un periodo di decadenza artistica. Già nel 1481 Cristoforo Landino nell'*Apologia* poneva Donatello al pari degli antichi e Giorgio Vasari, nelle due edizioni de le Vite (1550 e 1568) sottolineava come la sua opera fosse più simile agli artisti romani che a quelle degli altri maestri immediatamente precedenti.

Ma non mancavano le voci critiche sulla sua opera, tra cui ad esempio quella del suo stesso amico Filippo Brunelleschi. Le opere del periodo tardo, con lo stile crudo ed espressivo, vennero criticate nel XVI secolo, per venire gradualmente rivalutate solo nel XX secolo. Negli ultimi anni numerosi suoi lavori, già collocati all'esterno, sono stati sostituiti da copie e ricoverati nei musei.

Ma già Vasari nello scrivere la biografia di Donatello e il catalogo delle sue opere incorse in vari errori, che nel tempo si stratificarono. I giudizi imprecisi furono facilitati dallo smantellamento o la decontestualizzazione dai luoghi originali di singole sculture, come la cantoria o l'altare del Santo. Ciò comportò difficoltà sempre maggiori nel farsi un'idea della sua opera. Nel 1886, ad esempio, nel corso delle celebrazioni a Firenze per il cinquecentenario dalla nascita, capolavori autentici e documentati vennero confusi con lavori di altri autori, arrivando a un tale livello di astrusità che ormai era possibile attribuirgli qualsiasi opera in qualsiasi materiale.[7]

Da allora la storiografia artistica ha iniziato un lavoro di selezione e riconsiderazione del catalogo, sgombrando il campo dai vecchi errori. Ancora oggi gli studi possono dirsi tutt'altro che conclusi, soprattutto per ampi periodi dove la documentazione conosciuta è particolarmente scarsa.

Le fattezze di Donatello

Esistono alcuni ritratti di Donatello che si rifanno essenzialmente al dipinto su tavola dei cinque *Padri della Prospettiva* (1470 circa), già attribuito a Paolo Uccello e conservato al Louvre di Parigi. Donatello, accanto a Giotto, Paolo Uccello, Antonio Manetti e Filippo Brunelleschi, è ritratto con una barba bianca più lunga sul pizzetto e con un turbante che venne poi ripreso nelle incisioni per l'edizione del 1568 de le Vite di Vasari, e nel ritratto del XVII secolo per la Serie Gioviana. Esiste anche un possibile ritratto giovanile di Donatello nella Cappella Brancacci, in particolare nell'affresco masaccesco del *San Pietro che risana con l'ombra* (1425-1427), dove sarebbe il personaggio barbuto accanto a un ritratto di Lorenzo Ghiberti con le mani giunte a sinistra di Pietro. Nello stesso affresco un personaggio con la barba bianca dietro Pietro assomiglia al ritratto postumo di Donatello, ma non è coerente con l'età che il maestro doveva avere all'epoca. Nella *Resurrezione del figlio di Teofilo* sono invece ritratti in gruppo Beato Angelico, Masolino da Panicale, Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi.

Possibile ritratto di Donatello (a destra) nella Cappella Brancacci

Opere

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Opere di Donatello***.

Attribuzioni recenti

Nel 2020 lo storico d'arte Gianluca Amato ha attribuito anche il crocifisso della chiesa di Sant'Angelo a Legnaia di Firenze a Donatello.

Questa scoperta è stata valutata storicamente in considerazione che l'opera apparteneva alla Compagnia di Sant'Agostino che aveva sede nell'oratorio adiacente alla chiesa madre di Sant'Angelo a Legnaia. Promotori della ricerca sono stati don Moreno Bucalossi e Anna Bisceglia funzionaria, che nel 2012 ritennero l'opera

meritevole di studio e di restauro. Silvia Bensì si è occupata del restauro.[8][9][10][11]

Ritratto di Donatello nelle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568)

Il Cristo di Sant'Angelo a Legnaia

Note

1. ^ C. de Fabriczy, *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze* in «*Archivio storico italiano fondato da G. P. Vieusseux e continuato a cura della R. deputazione di storia patria per le provincie della Toscana e dell'Umbria.*Quinta serie. Tomo VII, Anno 1891. In Firenze, presso G. P. Vieusseux, coi tipi di M. Cellini e C., 1891, Codice Petrei, p.21
2. ^ De Vecchi-Elda Cerchiari, cit., pag. 30.
3. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 32.
4. ^ Wirtz, cit., pag. 53.
5. ^ Per tutto il paragrafo, Wirtz, cit., pag. 95.
6. ^ Wirtz, cit., pag. 77.
7. ^ Pope-Hennessy.
8. ^ *Diocesi: Firenze, attribuito a Donatello il crocifisso ligneo della Compagnia di Sant'Agostino annessa alla chiesa di Sant'Angelo a Legnaia*, in *Servizio Informazione Religiosa*, 4 marzo 2020.
9. ^ [1] (https://www.qaeditoria.it/details.aspx?idarticle=118822&AspxAutoDetectCookieSupport=1)
10. ^ *Crocifisso di Donatello a Legnaia, parlano gli esperti*, in *Isolotto Legnaia*, 9 aprile 2020.
11. ^ *La scoperta di un Donatello estremo*, in *Il Manifesto*.

Bibliografia

Fonti primarie

- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, edizione a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1971.

Fonti secondarie

- Charles Avery, *Donatello. Catalogo completo delle opere*, Firenze, 1991.
- Bonnie A. Bennett e David G. Wilkins, *Donatello*, Oxford, 1984.
- Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze, 2000.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano, 1999. ISBN 88-451-7212-0
- Michael Greenhalg, *Donatello and His Sources*, Londra, 1982.
- Volker Herzner, "Die Judith del Medici", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 1980, pp. 139–180.
- Horst W. Janson, *The sculpture of Donatello*, Princeton, 1957.
- Hans Kauffmann, *Donatello*, Berlino, 1935.

- Peter E. Leach, *Images of Political Triumph. Donatello's Iconography of Heroes*, Princeton, 1984.
- Ronald William Lightbrown, *Donatello and Michelozzo. An Artistic Partnership and Its Patrons in the Early Renaissance*, Londra 1980.
- Roberta J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture*, Londra 1982.
- Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien, Vol. 2: Donatello und seine Zeit*, Monaco, 1990.
- John Pope-Hennessy, *Donatello*, Firenze, 1986.
- Artur Rosenauer, *Donatello. L'opera completa*, Milano, 1993.
- Enzo Settesoldi, *Donatello e l'Opera del Duomo di Firenze*, Firenze, 1986.
- Rolf Toman (a cura di), *Die Kunst der italienischen Renaissance*, Colonia, 1994.
- John White, "Donatello's High Altar in the Santo at Padua", in *The Art Bulletin*, 51, 1969, pp. 1–14 e 119-141
- Rolf C. Wirtz, *Donatello*, Könemann, Colonia, 1998. ISBN 3-8290-4546-8

Catalogi

- *Donatello e il suo tempo*, atti dell'VIII convegno internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze e Padova, 1966, Firenze, 1968.
- Catalogo della mostra *Omaggio a Donatello 1386-1986*, Firenze, 1985.
- Catalogo della mostra *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, Firenze, 1986.
- Catalogo della mostra *Donatello e il restauro della Giuditta*, Firenze, 1988.

Voci correlate

- Stiacciato
- Rinascimento fiorentino
- Arte rinascimentale
- Filippo Brunelleschi
- Masaccio

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Donatello**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Donatello (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Donatello?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Donatèllo, Donato di Niccolò di Betto Bardi detto*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Arduino Colasanti, *DONATELLO*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1932.
- *Donatèllo, Donato di Niccolò di Bètto Bardi, detto-*, su *sapere.it*, De Agostini.

- (EN) *Donatello*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Horst W. Janson, *BARDI, Donato, detto Donatello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964.
- *Donatello*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (EN) *Opere di Donatello*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (FR) *Pubblicazioni di Donatello*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- (EN) *Donatello*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Un sito con elenco e foto delle opere*, su *aiwaz.net*. URL consultato il 23 settembre 2008 (archiviato dall'url originale il 16 novembre 2011).
- *Schede dettagliate sulle principali opere d'arte*, su *donatello.historiaweb.net*. URL consultato il 28 maggio 2019 (archiviato dall'url originale il 24 marzo 2015).
- Aldo de Rinaldis, *Di un'antica testa di cavallo in Bronzo attribuita a Donatello* (http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1344606713829_02_-_Aldo_De_Rinaldis_p,_241.pdf), Bollettino d'Arte, 7, 1911

Controllo di autorità	VIAF (EN) 22171330 (https://viaf.org/viaf/22171330) · ISNI (EN) 0000 0001 2123 6619 (http://isni.org/isni/0000000121236619) · SBN CFIV057331 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV057331?core=autoriall) · BAV 495/4238 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_4238) · CERL cnp01445228 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01445228) · Europeana agent/base/59795 (https://data.europeana.eu/agent/base/59795) · ULAN (EN) 500026022 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500026022) · LCCN (EN) n50046696 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50046696) · GND (DE) 118526693 (https://d-nb.info/gnd/118526693) · BNE (ES) XX1163291 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1163291) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1163291) · BNF (FR) cb121028756 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb121028756) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb121028756) · J9U (EN, HE) 987007260425305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007260425305171) · NDL (EN, JA) 00512925 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00512925) · CONOR.SI (SL) 7453027 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/7453027) · WorldCat Identities (EN) lccn-n50046696 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50046696)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Donatello&oldid=132960906"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta l'11 apr 2023 alle 22:25.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Luca della Robbia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Luca della Robbia (disambigua)**.*

Luca della Robbia (Firenze, 1400 – Firenze, 1482) è stato uno scultore, ceramista e orafo italiano.

Luca della Robbia

Fu un artista legato al classicismo più puro, caratterizzato da uno stile di grande rigore formale e grande cura nelle rifiniture e i dettagli. Oggi è soprattutto noto per aver perfezionato la tecnica della terracotta invetriata, dando l'avvio a una produzione che riscosse un grandissimo successo per la commistione tra pittura e scultura e per la straordinaria resistenza nel tempo agli agenti atmosferici. Le sue opere, come le raffinate Madonne, i ritratti sotto forma di busti e le scene sacre, hanno spesso la bellezza e la forza espressiva delle opere contemporanee di altri grandi artisti come Donatello, Verrocchio e Filippo Lippi.

Indice

Biografia
- L'apprendistato e l'attività di orefice
- L'attività di scultore
- L'attività di ceramista

La famiglia della Robbia

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Luca della Robbia, *Madonna col bambino che mostra un cartiglio* (1446-1449), Galleria dello Spedale degli Innocenti, Firenze

Biografia

L'apprendistato e l'attività di orefice

Nacque nel 1400 a Firenze, da Simone Marco di Vanni, in una casa in via dell'Oriuolo, confinante con Santa Maria Nuova. La casa doveva essere sufficientemente grande, dovendo ospitare anche le famiglie dei due zii di Luca, Filippo e Jacopo. Simone, padre di Luca, la affittò e prese a pigione un edificio più comodo sempre nella stessa zona.

Croce processionale (dettaglio), Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Il padre lo mise in giovanissima età ad imparare l'arte di orafo da Leonardo di ser Giovanni, dove si applicò con profitto all'arte del disegno e della modellazione con la cera. All'epoca era comune per i futuri artisti iniziare il proprio apprendistato presso orefici e Luca apprese in quel contesto la sua proverbiale diligenza nel portare a "pulitezza e finimento" le opere, soprattutto i marmi, la notevole pratica nel modellato e la straordinaria capacità di disegno.

Delle sue opere da orefice, attività alla quale si applicò per tutto il resto della sua vita, non resta molto: si conoscono ad esempio un tondo con la colomba dello Spirito Santo nel Museo del Bargello o una *Croce astile* nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.

Nel 1414 Luca entrò nella bottega di Nanni di Banco, aiutandolo nell'*Assunta* per la *porta della Mandorla* del Duomo di Firenze. L'anno seguente Luca compì un viaggio con Niccolò Lamberti e Bernardo Ciuffagni a Venezia, dove ebbe modo di conoscere le arti del vetro, del mosaico e della terracotta.

Dopo la scomparsa del suo maestro Nanni di Banco (1421), si trasferì nella bottega di Donatello dove strinse amicizia con Brunelleschi.

L'attività di scultore

Il 1º settembre 1432 Luca si immatricolava all'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname, diventando, così, uno scultore a tutti gli effetti.

Cantoria del Duomo di Firenze (1431-1438), Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

La sua prima opera sicura è la *Cantoria* per il Duomo, eseguita tra il 1431 e il 1438 e composta da una balconata dall'impianto classico, dove si inserivano sei formelle e altre quattro erano collocate tra le mensole. I rilievi raffiguravano passo per passo il salmo 150 (il cui testo corre a lettere maiuscole sulle fasce in basso, in alto e sotto le mensole) con gruppi di giovani che cantano, danzano e suonano, dalla composta bellezza classica, animata da un'efficace naturalezza, che esprime i sentimenti in maniera pacata e serena.

L'opera dimostra la piena maturità delle qualità artistiche di Luca e può competere con la cantoria analoga del suo maestro Donatello (Donatello si ispirò invece ai fregi dei sarcofagi romani realizzando una frenetica danza di putti). Ma se Donatello impostò la sua opera secondo un frenetico dinamismo con elementi presi anche dal mondo del romanico fiorentino, Luca si attenne invece a un classicismo più statico e ideale, ereditato da Nanni di Banco, ravvivato però dalla vasta gamma di espressioni psicologiche che caratterizzano i singoli personaggi in maniera naturale.

Il 20 ottobre 1435 nacque Andrea di Marco di Simone Della Robbia, nipote di Luca, destinato ad essere l'erede del patrimonio artistico dello zio.

Tra il 1437 e il 1438 realizzò le cinque formelle sulle Arti Liberali che completavano i rilievi per il Campanile di Giotto.

Rilievo dalla Cantoria del Duomo (1431-1438)

Rilievo dalla Cantoria del Duomo (1431-1438)

Platone e Aristotele o *La filosofia*, formella per il Campanile di Giotto (1437-1439)

Prisciano o *La grammatica*, formella per il Campanile di Giotto (1437-1439)

L'attività di ceramista

> «Et avendo una maravigliosa pratica nella terra, la quale diligentissimamente lavorava, trovò il modo di invetriare essa terra co 'l fuoco, in una maniera che è non la potesse offendere né acqua né vento. E riuscitoli tale invenzione, lasciò dopo sé eredi i figliuoli di tal secreto.»
>
> (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*)

Madonna di Santa Maria Nuova-Museo nazionale del Bargello (Firenze)

In quegli anni portò sempre avanti gli esperimenti sulla ceramica invetriata riuscendo ad ottenere un primo ottimo risultato nel ciborio in marmo, bronzo e terracotta oggi alla chiesa di Santa Maria a Peretola. La ceramica invetriata veniva, secondo il Vasari, spalmata con la cosiddetta *vetrina*, cioè una mescolanza di stagno, terraghetta, antimonio e altri minerali. Con la maiolica invetriata riuscì a creare sculture policrome di eccezionale brillantezza e resistenza nel tempo. Grazie all'inattaccabilità rispetto agli agenti atmosferici, divenne il materiale ideale per opere esposte all'esterno, come tabernacoli, lunette di portali, stemmi, ecc. I colori utilizzabili erano inizialmente pochi, blu per lo sfondo, bianco o avorio per le figure e a volte verde o giallo nei festoni, anche se questo limite ben si sposava con l'ideale di semplice essenzialità rinascimentale.

Le sue creazioni ebbero un immediato ed enorme successo, tanto che dal 1439 Luca abbandonò definitivamente la scultura per dedicarsi esclusivamente alla ceramica e appena un anno dopo entrò sotto la protezione dei Medici, in particolare di Piero, padre di Lorenzo il Magnifico, che gli commissionò molte opere, soprattutto di arte sacra.

Tra il 1442 e il 1445 lavorò alla decorazione della cappella dei Pazzi in Santa Croce accanto a Filippo Brunelleschi, realizzando i tondi degli Evangelisti e la decorazione della cupola con gli stemmi della famiglia Pazzi. Sempre di quegli anni è la *Visitazione* della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, un ambizioso gruppo di due statue a tutto tondo composte però con la tecnica della maiolica.

Tra il 1445 e il 1469, in collaborazione con Michelozzo e Maso di Bartolomeo, realizzò la porta bronzea della sagrestia delle Messe del Duomo fiorentino, aggiungendo poi una lunetta con l'*Ascensione* sopra la porta e, in seguito, una seconda lunetta con la *Resurrezione* per l'altra sagrestia simmetrica, quella dei Canonici.

La *Visitazione* di Pistoia (1445 circa)

Il 31 agosto 1446, Luca Della Robbia e suo fratello Marco di Simone Della Robbia, comprarono una casa in via Guelfa, in una zona di orti e campi, proprio ai margini dell'abitato (per paura degli incendi) "*posta nel popolo di San Lorenzo, nel gonfalone del Lione ad Oro, nella via Guelfa da San Barnaba*". Rimase sede della produzione robbiana per tre generazioni. Fu demolita alla metà dell'Ottocento per ingrandire via Nazionale e durante la demolizione furono rinvenuti i resti della fornace e di scarti.

Monumento funebre a Benozzo Federighi (1454-1457)

Nel 1448 alla morte del fratello, Luca adottò i suoi sei figli tra i quali Andrea. A partire dal 1450 Andrea entrò sotto l'influenza dello zio Luca, ma nel 1470 i due litigarono per motivi d'interesse e Luca decise di cambiare testamento, a favore di Simone. Andrea, nel frattempo, aveva avviato una produzione di tipo proto-industriale di ceramiche invetriate tramite l'uso di stampi, ricavando notevoli vantaggi economici personali, superiori a quelli di Luca.

Tra il 1454 e il 1457 realizzò il monumento funebre del vescovo Benozzo Federighi, in marmo e terracotta invetriata, oggi in Santa Trinita.

Tra il 1461 e il 1466, partecipò alla decorazione della cappella del Cardinale del Portogallo alla basilica di San Miniato, in collaborazione con Andrea: i due realizzarono i cinque tondi del soffitto con al centro lo *Spirito Santo*, circondato dalle quattro *Virtù cardinali*.

Il 20 febbraio 1481 Luca Della Robbia morì di complicazioni conseguenti a nefrolitiasi. Dopo tre giorni venne sepolto in San Pier Maggiore, chiesa demolita nel 1783.

Decorazione della Cappella dei Pazzi (1442-1445)

Volta della cappella del Cardinale del Portogallo (1461-1466)

La famiglia della Robbia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Della Robbia****.*

Luca della Robbia fu il primo di una dinastia di artisti che diffusero con grande successo l'arte della terracotta policroma invetriata in tutta la Toscana. Tra questi spiccarono:

- Andrea della Robbia (1435-1525, nipote, cioè figlio del fratello di Luca, Marco della Robbia; ebbe cinque fratelli e tre figli)
- Giovanni della Robbia (1469-1529 circa, figlio di Andrea ebbe tre fratelli)

Bibliografia

- AA.VV., *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata. Catalogo della mostra*, Giunti Editore, Firenze 1998.
- *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti del Rinascimento*, a cura di Giancarlo Gentilini con la collaborazione di Liletta Fornasari, cat. di mostra, Milano, Skira, 2009.

Voci correlate

- Terracotta invetriata

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Luca della Robbia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luca_della_Robbia?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Della Róbbia, Luca*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Della Róbbia, Luca*, su *sapere.it*, De Agostini.

- (EN) *Luca della Robbia*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Giancarlo Gentilini, *DELLA ROBBIA, Luca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.
- (EN) *Opere di Luca della Robbia*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Luca della Robbia*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Biografia di Luca Della Robbia nelle Vite di Vasari*, su *bepi1949.altervista.org*.
- *La scultura Italiana sul Web*, su *scultura-italiana.com*. URL consultato il 9 maggio 2009 (archiviato dall'url originale l'11 marzo 2009).

Controllo di autorità	VIAF (EN) 17498444 (https://viaf.org/viaf/17498444) · ISNI (EN) 0000 0000 7971 2684 (http://isni.org/isni/0000000079712684) · SBN NAPV055471 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/NAPV055471?core=autoriall) · BAV 495/8452 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_8452) · CERL cnp00397010 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00397010) · Europeana agent/base/147912 (https://data.europeana.eu/agent/base/147912) · ULAN (EN) 500009618 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500009618) · LCCN (EN) n50078538 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50078538) · GND (DE) 118638688 (https://d-nb.info/gnd/118638688) · BNE (ES) XX1122902 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1122902) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1122902) · BNF (FR) cb14979811r (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14979811r) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14979811r) · J9U (EN, HE) 987007279169105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007279169105171) · NDL (EN, JA) 00515811 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00515811) · WorldCat Identities (EN) lccn-n50078538 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50078538)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Luca_della_Robbia&oldid=132226895"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 25 feb 2023 alle 20:18.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Andrea della Robbia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Andrea della Robbia (Firenze, 20 ottobre 1435 – Firenze, 4 agosto 1525) è stato uno scultore e ceramista italiano.

Andrea della Robbia ritratto da Andrea del Sarto

Indice

Biografia
Attività scultorea
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Nipote di Luca della Robbia, ovvero figlio di suo fratello Marco, fu come lui specializzato nella tecnica della ceramica policroma invetriata, inventata dallo zio.[1]

Portò a grandissima diffusione l'arte della terracotta invetriata divenendo ben presto il capobottega dell'officina ereditata dallo zio Luca, che costituì per lui anche un padre adottivo a causa della morte precoce di Marco, avvenuta nel 1448.[1] La sua formazione fu resa assai precoce dalla convivenza, sin dalla giovane età, con il suo famoso predecessore, a differenza del quale si ispirò più alla pittura contemporanea che alla scultura, come la bottega di Verrocchio e i suoi allievi.[1]

Nel 1458 si qualificò come intagliatore e cominciò a rendersi operativamente indipendente dalla bottega di Luca con cui, tuttavia, continuò a collaborare per almeno un decennio.[1] L'ascesa artistica di Andrea produsse attriti nel rapporto con lo zio che, nel 1471, decise di escluderlo dalla sua eredità testamentaria.[1]

Dal matrimonio, avvenuto nel 1465, con Giovanna di Piero ebbe dodici figli, fra i quali cinque intrapresero la carriera scultorea; il più talentuoso fu Giovanni della Robbia che proseguì con successo l'attività della bottega di famiglia.[1]

Attività scultorea

La produzione artistica di Andrea della Robbia fu assai copiosa e le sue opere — caratterizzate dalla bicromia bianco-blu — sono diffuse nelle chiese e nei palazzi dell'Italia centrale e meridionale, in particolar modo in Toscana e Umbria.

Una delle sue prime opere autonome fu il trittico con l'*Incoronazione della Vergine*, le *Stimmate di San Francesco* e *San Girolamo penitente* per la pieve delle Sante Flora e Lucilla a Santa Fiora, realizzato negli anni settanta del XV secolo e che costituisce anche una prima testimonianza delle opere robbiane nei monasteri bernardiniani.[1] Dello stesso periodo sono alcune "teste", sia clipeate che a tutto tondo, fra le quali celebre è il *Ritratto di fanciulla* conservato, insieme a molte altre opere robbiane, al museo del Bargello di Firenze.[1]

Ritratto di fanciulla (1465-1470), Museo del Bargello, Firenze.

Notevole fu anche la sua produzione di Madonne, fra le quali la cosiddetta *Madonna degli Angeli* — commissionatagli intorno al 1475 dalla famiglia siciliana degli Staiti ed oggi alla chiesa di Santa Maria del Gesù di Trapani — ed una serie di "Madonne con cuscino", la più antica delle quali è oggi al museo Diocesano di Palermo.[1] L'opera conosciuta come la *Madonna degli architetti* (1475), anch'essa al museo del Bargello, è la prima documentata con certezza del Della Robbia.

Assunzione di Maria (1480-1485), Basilica dell'Osservanza, Siena.

Negli anni ottanta realizzò per la basilica dell'Osservanza di Siena una grande pala raffigurante l'*Assunzione di Maria*, considerata uno dei suoi primi capolavori; per il complesso bernardiniano produsse anche due statue simboleggianti l'*Annunciazione* e due tondi con *San Bonaventura* e *San Ludovico di Tolosa*.[1]

Successivamente, il Della Robbia si prodigò nell'esecuzione (conclusa intorno al 1495) di sette grandi pale in terracotta invetriata per il santuario francescano di Chiusi della Verna, tra le quali la *Crocifissione* per la cappella della Stimmate è senz'altro l'opera più imponente e importante misurando quasi 6 metri d'altezza ed essendo composta da circa 720 pezzi; per la Verna, l'artista realizzò anche l'*Assunta che dona la cintola a San Tommaso e tre santi in adorazione* (1485 circa).[1] Un'altra grande pala raffigurante la *Natività* (1487) si trova a Militello in Val di Catania presso il santuario di Santa Maria della Stella: l'opera giunse a Palermo da Pisa via mare in 17 casse, per poi essere trasportata coi carri fino a Militello. Il trasporto costò più del compenso corrisposto allo scultore.[1]

In questo periodo realizzò anche la *Trinità tra i Santi Bernardo e Donato* per la chiesa della Santissima Trinità di Arezzo, opera trasferita poi nel duomo. Alcuni rilievi (il *Cristo*, i *Sette santi* e quattro *Virtù* databili circa al 1490) sono nel ciborio della chiesa di Sant'Andrea a Palaia.[1] Sempre ad Arezzo, tra il 1487 ed il 1493, realizzò il grande altare marmoreo della chiesa di Santa Maria delle Grazie, simbolico della capacità dell'artista nella lavorazione del marmo; la paternità dell'opera è tuttavia discussa, con alcuni storici che la riferiscono a Leonardo Del Tasso.[1]

Sul finire del secolo, al culmine della sua fama, il Della Robbia ricevette numerose e importanti commissioni. Tra queste le dieci lunette con i *Bambini* che ornano le arcate brunelleschiane dello Spedale degli Innocenti a Firenze, che ricevettero le lodi del Vasari (1568) per poi diventare — a partire dall'Ottocento — rappresentativi dell'intera produzione robbiana.[1]

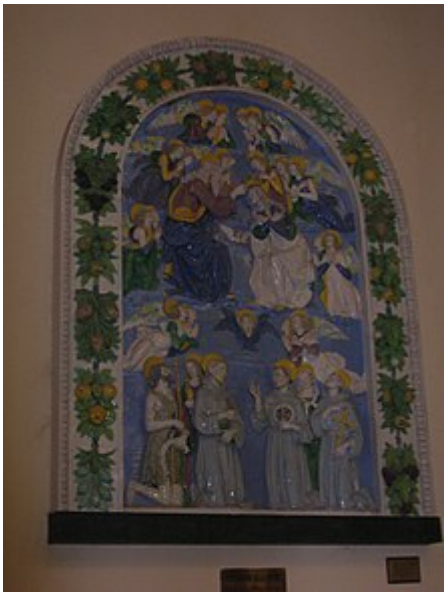
A Prato l'artista realizzò la *Madonna col Bambino tra i Santi Stefano e Lorenzo* (1490 circa) per la lunetta del duomo e, successivamente, per la basilica di Santa Maria delle Carceri, il fregio decorativo della trabeazione e i quattro *Evangelisti* della cupola (1491), opera caratterizzata da una decisa complessità

formale segno d'una definita maturazione artistica.[1]

Resurrezione, Incoronazione di Maria e quattro santi (1495-1500), Basilica di San Bernardino, L'Aquila.

A Napoli, dove giunse in virtù dei rapporti diplomatici tra Lorenzo il Magnifico e Alfonso II d'Aragona, produsse diciotto ritratti clipeati per la villa di Poggioreale; l'unico superstite è oggi al museo di Capodimonte. È possibile che a Poggioreale il Della Robbia abbia realizzato anche alcuni pavimenti invetriati.[1] Un altro pavimento nella stessa tecnica e con motivi decorativi con fiori, frutta e cornucopie fu prodotto per la chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano.[1]

Databile tra il 1495 ed il 1500 è la complessa *Resurrezione, Incoronazione di Maria e quattro santi* per la basilica di San Bernardino all'Aquila.[2] La pala d'altare, commissionatagli dalla famiglia aquilana dei Vetusti Oliva, si compone di ben 28 figure ed è ulteriormente impreziosita da quattro predelle che costituiscono il basamento dell'opera; ricevette un discreto successo, venendo lodata sia dal Perugino che dal Raffaello.[1]



Incoronazione della Vergine e sei santi
Chiesa abbaziale di Santa Maria Assunta, La Spezia

Altre sue opere sue sono custodite alla pinacoteca comunale di Città di Castello, tra cui un'*Assunzione della Vergine* di notevoli dimensioni. Un'altra grande icona dedicata all'*Incoronazione della Vergine e sei santi* è nella Chiesa abbaziale di Santa Maria Assunta della Spezia.

Note

1. Enciclopedia Treccani, *Andrea della Robbia*, su *treccani.it*. URL consultato l'8 aprile 2018.
2. ^ Cultura Italia, *Resurrezione, Incoronazione di Maria e quattro santi*, su *culturaitalia.it*. URL consultato il 1º ottobre 2017.

Bibliografia

- AA.VV., *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata. Catalogo della mostra*, Giunti Editore, Firenze, 1998.
- *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti del Rinascimento*, a cura di Giancarlo Gentilini con la collaborazione di Liletta Fornasari, cat. di mostra, Milano, Skira, 2009.

Voci correlate

- Della Robbia

- Terracotta invetriata

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Andrea della Robbia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Andrea_della_Robbia?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Della Róbbia, Andrea*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Della Róbbia, Andrèa*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Andrea della Robbia*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Giancarlo Gentilini, *DELLA ROBBIA, Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.
- (EN) *Opere di Andrea della Robbia*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Andrea della Robbia*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 5725006 (https://viaf.org/viaf/5725006) · ISNI (EN) 0000 0000 8085 5017 (http://isni.org/isni/0000000080855017) · SBN NAPV064203 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/NAPV064203?core=autoriall) · BAV 495/8453 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_8453) · CERL cnp00584690 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00584690) · Europeana agent/base/6353 (https://data.europeana.eu/agent/base/6353) · ULAN (EN) 500030958 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500030958) · LCCN (EN) n84057421 (http://id.loc.gov/authorities/names/n84057421) · GND (DE) 118679368 (https://d-nb.info/gnd/118679368) · BNF (FR) cb14927786v (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14927786v) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14927786v) · J9U (EN, HE) 987007277826805171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007277826805171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n84057421 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n84057421)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Andrea_della_Robbia&oldid=132830869"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 apr 2023 alle 16:12.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Giovanni della Robbia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Giovanni della Robbia (Firenze, 19 maggio 1469 – 1529/1530) è stato uno scultore e ceramista italiano.

Sant'Ambrogio Benedicente, tabernacolo in Piazza Sant'Ambrogio a Firenze

Indice

- Nota biografica e stilistica
- Opere
- Galleria d'immagini
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Nota biografica e stilistica

Figlio di Andrea della Robbia e pronipote di Luca della Robbia, si specializzò nella tecnica della ceramica policroma invetriata, specialità della bottega di famiglia alla quale si dedicò con successo.

Accentuò il carattere policromo delle sue opere, aggiungendo nuovi colori alla tradizionale bicromia blu/bianco dei suoi predecessori. Come suo padre, realizzò numerosissime opere in tutta la Toscana, fra tondi, lunette, tabernacoli, pannelli, etc.

Le sue opere però, rispetto ai suoi predecessori, persero di forza espressiva e abilità prospettica, anche se ancora di alto livello.

Opere

- 66 busti policromi di santi, sante, apostoli e patriarchi della chiesa in clipei nel chiostro grande della Certosa di Firenze
- *Fonte battesimale* nella Pieve di San Donato in Poggio
- Pala d'altare, nella chiesa del convento di San Lucchese a Poggibonsi, 1517
- *Madonna della neve tra i santi Antonio e Bartolomeo* nella chiesa dei Santi Jacopo e Filippo a Certaldo, già nella chiesa di San Martino a Maiano, 1520 ca.
- Dossale raffigurante *Assunta e i Santi* nel Camposanto monumentale a Pisa, 1520
- Statua di San Giovanni Battista, ciborio e fonte battesimale nella pieve di San Giovanni Battista a Galatrona, nel territorio di Bucine, 1518 ca.

- *Madonna col Bambino*, Vinci, Castello dei conti Guidi, 1523
- Tabernacolo in maiolica policroma, ubicato nella chiesa di Santo Stefano a Grezzano, provincia di Firenze
- L'Assunta che dona la cintola a San Tommaso, pala in terracotta dipinta e parzialmente invetriata che oggi campeggia sull'altare maggiore dell'Oratorio di Sant'Antonio a Volterra
- Madonna col Bambino, Propositura di San Leonardo e di Santa Maria Assunta si trova a Lari, frazione di Casciana Terme Lari (Pisa)
- Fonte Battesimale, datato 1511, Pieve di San Leonardo, Cerreto Guidi (Firenze)

La monumentale pala in terracotta dipinta e parzialmente invetriata che oggi campeggia sull'altare maggiore dell'oratorio di Sant'Antonio, inserita in una sobria centina in pietra serena, era destinata in origine alla pieve volterrana della Nera. Ad essere rappresentata è la scena dell'Assunzione di Maria trasportata in cielo da una schiera di angeli e cherubini alati, accompagnata nel registro inferiore dai Santi Giovanni Battista e Sebastiano disposti in maniera speculare ai lati dell'apostolo Tommaso, inginocchiato in atto di ricevere la sacra cintola. L'opera fa parte di un gruppo di terrecotte policrome realizzate intorno al 1520 nella bottega di Giovanni della Robbia (Pisa, Camposanto, cappella Aulla; Certaldo, Santi Jacopo e Filippo; Bagno di Romagna, San Pietro a Corniolo) che si contraddistinguono rispetto alla consueta attività del maestro, per

un più esteso impiego della policromia ad olio - suggestiva nella resa pittorica degli incarnati e degli sfondi naturalistici - per l'utilizzo solo parziale dello smalto relegato ai soli elementi decorativi della cornice e per la presenza in molti casi di inserti a calco tratti da modelli del maestro.

Galleria d'immagini

San Sebastiano, Parigi, Louvre

Madonna col Bambino e santi, Poggibonsi, convento di San Lucchese 1517

Madonna della neve e santi, Certaldo, Chiesa dei Santi Jacopo e Filippo, 1520 ca.

L'Assunta e i Santi, Pisa, Camposanto monumentale 1520

Madonna col Bambino, Lari, Propositura di San Leonardo e di Santa Maria Assunta

Bibliografia

- AA.VV., *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata. Catalogo della mostra*, Giunti Editore, Firenze 1998
- *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti del Rinascimento*, a cura di Giancarlo Gentilini con la collaborazione di Liletta Fornasari, cat. di mostra, Milano, Skira, 2009.

Voci correlate

- Famiglia Della Robbia

- Terracotta invetriata

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Giovanni della Robbia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_della_Robbia?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Giovanni della Robbia*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Giancarlo Gentilini, *DELLA ROBBIA, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.
- *Opere di Giovanni della Robbia*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 95723260 (https://viaf.org/viaf/95723260) · ISNI (EN) 0000 0000 7100 5897 (http://isni.org/isni/0000000071005897) · BAV 495/8454 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_8454) · CERL cnp00584691 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00584691) · Europeana agent/base/10521 (https://data.europeana.eu/agent/base/10521) · ULAN (EN) 500006945 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500006945) · LCCN (EN) n84036561 (http://id.loc.gov/authorities/names/n84036561) · GND (DE) 118679376 (https://d-nb.info/gnd/118679376) · J9U (EN, HE) 987007277339605171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007277339605171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n84036561 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n84036561)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giovanni_della_Robbia&oldid=132830922"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 apr 2023 alle 16:16.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Girolamo della Robbia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Girolamo della Robbia (Firenze, 9 marzo 1488[1] – Parigi, 4 agosto 1566) è stato un ceramista italiano, ultimo figlio di Andrea della Robbia, insieme al fratello Luca Bartolomeo, detto *il giovane*, fu tra i più attivi collaboratori nella bottega paterna.

Putto da fontana (1515-1520), Berlino, Bode-Museum

Indice

Biografia
Opere
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Nel 1517 si trasferì in Francia dove lavorò presso la corte di Francesco I e, nel 1529, lo raggiunse il fratello Luca il Giovane. Nel 1525 tornò a Firenze per qualche tempo a seguito della prigionia di Francesco I (1525-26), o della morte del padre (1525).

Non appena raggiunta la maturità artistica il D. *"da alcuni mercanti fiorentini fu condotto in Francia, dove fece molte opere per lo re Francesco ... e per tutto quel regno, acquistandosi fama e bonissime facultà"* (Vasari, 1568, II, pp. 182 S.).

Durante questo soggiorno fiorentino (1525-28) realizzò probabilmente un monumentale *Crocifisso* in terracotta invetriata conservato nella chiesa di San Pietro in Vinculis a San Piero in Bagno (Forlì). Sempre in questi anni, un'altra opera testimonia la presenza e l'attività di Girolamo per la bottega robbiana, lo *Stemma Altoviti* (1525) del Palazzo Pretorio di Certaldo[2].

Nel 1529 collaborò ad edificare l'imponente Castello di Madrid per Francesco I (distrutto poi nel 1792) con decorazioni in terracotta invetriata: statue, facce, blasoni, corone francesi, colonne, capitelli, stemmi, rosoni, ecc. Modeste decorazioni ad oggi conosciute (alcuni frammenti sopravvissuti alla demolizione del castello), sono conservati al Museo Carnavalet di Parigi, al Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres, al Museo del Louvre e in collezioni private.

Opere

- Tabernacolo delle Fonticine a Firenze;
- *Madonna col Bambino e san Giovannino* (ora presso la Biblioteca Nazionale centrale di Firenze) ispirata alla *Belle Jardinière* del Louvre di Raffaello, che è stata esposta durante la mostra che presentava la *Madonna del cardellino* restaurata (2008-2009);
- San Girolamo nel deserto (1520 circa), terracotta invetriata, proveniente dalla Pieve di San Piero in Mercato, oggi conservata presso il Museo di arte sacra di Montespertoli;
- Elementi decorativi del Castello di Madrid di Francesco I di Francia (1529), conservati al Museo Carnavalet di Parigi, al Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres, al Museo del Louvre e in collezioni private.
- Effigie funeraria di Caterina de' Medici (1565), Museo del Louvre;
- La nascita della Vergine, Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres;
- Episodio de "La peste a Firenze", Museo del Louvre;
- "Offrendo a Priapo", Museo del Louvre;
- Il Dio Marte, Museo del Louvre;
- "Un re in preghiera davanti a Dio", Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres;
- Putto da fontana (1515-1520), Bode-Museum di Berlino;
- Crocifisso, conservato nella chiesa di San Pietro in Vinculis a San Piero in Bagno (Forlì);
- Stemma Altoviti (1525) del Palazzo Pretorio di Certaldo;
- La gentilezza, Museo del Louvre;
- Madonna col bambino e San Giovannino (1510), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;
- Busto di Francesco I di Francia (1529), Metropolitan Museum of Art di New York;
- Busto di uomo romano (1526-1535), Getty Museum;
- Resurrezione (1510), Museo Nazionale del Bargello;
- Cristo portacroce (1514), Certosa del Galluzzo.

Effigie funeraria di Caterina de' Medici, Museo del Louvre

La nascita della Vergine, Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres

Elemento decorativo per il Castello di Madrid, Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres

Corona di Francesco I di Francia (1529), elemento decorativo per il Castello di Madrid, collezione privata (Villa del Bandino)

Elemento decorativo per il Castello di Madrid, Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres

Episodio de "La peste a Firenze", Museo del Louvre

Offrendo a Priapo, Museo del Louvre

Note

1. ^ Secondo alcuni. Altri propongono il 1481
2. ^ A.GUERRIERI, *Araldica robbiana nel Palazzo Pretorio di Certaldo*, in *Miscellanea Storica della Valdelsa*, Anno CXIII n. 1-3 (306-308), Firenze, Polistampa, Gennaio-Dicembre 2007, pp. 95-105.

Bibliografia

- L. Fornasari, Liletta Fornasari, Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia*, Skira, 2009
- AA.VV., *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata, Catalogo della mostra*, Giunti Editore, Firenze 1998

- Monique Chatenet, Florian Meunier, Alain Prévet, *Le château de faïence de François Ier - Les terres cuites émaillées de Girolamo della Robbia au château de Madrid (Bois de Boulogne)*, Bulletin archéologique nº36 - Paris 2012

Voci correlate

- Famiglia Della Robbia
- Terracotta invetriata
- Castello di Madrid
- Francesco I di Francia
- Caterina de' Medici
- Giovanni della Robbia

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Girolamo della Robbia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Girolamo_della_Robbia?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Girolamo della Robbia*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Giancarlo Gentilini, *DELLA ROBBIA, Girolamo Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.
- *Opere di Girolamo della Robbia*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 37801418 (https://viaf.org/viaf/37801418) · ISNI (EN) 0000 0000 6681 9546 (http://isni.org/isni/0000000066819546) · CERL cnp00569970 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00569970) · ULAN (EN) 500114966 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500114966) · LCCN (EN) n91064833 (http://id.loc.gov/authorities/names/n91064833) · GND (DE) 122494849 (https://d-nb.info/gnd/122494849) · J9U (EN, HE) 987007421575805171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007421575805171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n91064833 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n91064833)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Girolamo_della_Robbia&oldid=127655564"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 mag 2022 alle 22:49.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Mattia della Robbia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Fra' **Mattia della Robbia**, *nome in religione* di *Marco della Robbia il Giovane* (Firenze, 6 aprile 1468[1] – 1534), è stato un religioso e scultore italiano, attivo durante il XVI secolo del Rinascimento toscano, uno dei membri della famiglia dei Della Robbia, uno dei figli[2] di Andrea e, come lui, specialista della *terracotta invetriata*, la terracotta smaltata policroma.

San Giuseppe, Spedale degli Innocenti, Firenze

Indice

Biografia
Opere
Note
Bibliografia
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Si formò con tutta probabilità all'interno della bottega paterna, ove fu attivo fin dall'adolescenza, lavorando soprattutto accanto al fratello Giovanni. Fu sostenitore del Savonarola e nel 1496 divenne frate domenicano con il nome di Fra' Mattia.[1]. Grazie ai rapporti con il cardinale Armellini, fu attivo a Roma e nelle Marche, soprattutto a Montecassiano e ad Arcevia.

Opere

- *Maria* e *San Giuseppe*, due sculture a tutto tondo, Spedale degli Innocenti, Firenze
- *Noli me tangere*, bassorilievo di un timpano di portale, Villa La Quiete, Firenze
- *Incoronazione della Vergine tra Santi,* Pala d'Altare (1527-1530), Chiesa di Santa Maria Assunta, Montecassiano.
- *Visitazione*, Basilica di San Frediano a Lucca.
- *Crocifisso* (v. 1520), per Santa Maria delle Grazie poi trasferito a San Medardo, Arcevia.
- Pannello (1513) dell'altare della *Vergine dei miracoli* di Andrea, San Medardo, Arcevia.
- Pala dell'*Annunciazione*, Santa Maria, Arcevia.
- *Santa Caterina d'Alessandria* (v. 1524), San Medardo, Arcevia.

- *San Sebastiano* (1510/1515 circa), museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.

Note

1. Giancarlo Gentilini, *DELLA ROBBIA, Marco Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.
2. **^** Allan Marquand

Bibliografia

- Allan Marquand, *The Brothers of Giovanni della Robbia, fra Mattia, Luca, Girolamo, fra Ambrogio*, edited and extended by Frank Jewett Mather.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Mattia della Robbia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mattia_della_Robbia?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- Giancarlo Gentilini, *DELLA ROBBIA, Marco Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 95736241 (https://viaf.org/viaf/95736241) · ULAN (EN) 500009044 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500009044) · GND (DE) 1122069065 (https://d-nb.info/gnd/1122069065) · WorldCat Identities (EN) viaf-95736241 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-95736241)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Mattia_della_Robbia&oldid=127655572"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 mag 2022 alle 22:49.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Luca d'Andrea della Robbia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Luca d'Andrea della Robbia (Firenze, dopo 1482 – Parigi, dopo 17 febbraio 1547) è stato uno scultore italiano e frate domenicano. A volte è anche chiamato **Luca della Robbia il Giovane**.

Madonna con bambino e santi (San Mauro a Signa)

Indice

Biografia
Opere (selezione)
Note
Bibliografia
Altri progetti

Biografia

Luca d'Andrea della Robbia era uno dei sette figli dello scultore Andrea della Robbia e di sua moglie Giovanna di Piero di Ser Lorenzo di Paolo, nati tra il 1467 e il 1488. Fece pratica con suo padre e una delle sue commesse più importanti fu la fabbricazione di maioliche per le Logge di Raffaello. In un documento del settembre 1518 è chiamato "Frate", tanto che oggi si ritiene certo che egli, come i suoi fratelli Mattia e Paolo (come Fra Ambrogio e Fra Mattia), fosse entrato nell'ordine domenicano. Non si sa che fine abbiano fatto i fratelli Antonio (* 1467) e Francesco (* dopo il 1472). In seguito seguì il fratello Girolamo in Francia, dove ottenne l'esenzione fiscale nel 1546. Suo fratello maggiore Giovanni della Robbia (1469 - 1529 circa) era il terzogenito dei suoi genitori e aveva sostenuto il padre nel suo lavoro fin dalla tenera età.[1]

D'Andrea della Robbia apparteneva alla terza generazione dell'importante famiglia fiorentina di artisti. Le sue opere sono solidamente eseguite e sono del tutto nella tradizione della bottega dei Della Robbia.

Opere (selezione)

- Monte San Savino, Santa Chiara
  - *Adorazione del Bambino* (attribuito)
- San Mauro a Signa, Chiesa parrocchiale
  - *Tabernacolo con l'Incoronazione di Maria*
- Luogo sconosciuto
  - *Busto di donna*. 1530 (attribuito - all'asta alla Finarte Semenzato di Milano nel febbraio 2003)

- *Angelo del culto*, aprile 2001 venduto presso Franco Semenzato a Venezia)
- *Cesto di frutta* (15 dicembre 2001 venduto presso Franco Semenzato a Firenze)

Note

1. ^ *Die III. Generation. 20. Giovanni und seine Brüder.* In: Paul Schubring: *Lucca della Robbia und seine Familie.* Bielefeld / Leipzig 1905, S. 124ff. (digitalesammlungen.uni-weimar.de (https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/fullscreen/PPN660746107/158/)).

Bibliografia

- *Die III. Generation. 20. Giovanni und seine Brüder.* In: Paul Schubring: *Lucca della Robbia und seine Familie.* Bielefeld / Leipzig 1905, S. 124ff. (digitalesammlungen.uni-weimar.de (https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/fullscreen/PPN660746107/158/)).

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Luca d'Andrea della Robbia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luca_della_Robbia_the_Young?uselang=it)**

Controllo di autorità	VIAF (EN) 101332656 (https://viaf.org/viaf/101332656) · ISNI (EN) 0000 0000 7210 0933 (http://isni.org/isni/0000000072100933) · CERL cnp01201594 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01201594) · ULAN (EN) 500051906 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500051906) · GND (DE) 139611037 (https://d-nb.info/gnd/139611037)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Luca_d%27Andrea_della_Robbia&oldid=127655579"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 mag 2022 alle 22:50.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Andrea del Verrocchio

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Verrocchio" rimanda qui. Se stai cercando l'asteroide, vedi **6105 Verrocchio**.*

Andrea di Michele di Francesco di Cione detto **Il Verrocchio** (Firenze, 1435[1] – Venezia, 1488) è stato uno scultore, pittore e orafo italiano.

Attivo soprattutto alla corte di Lorenzo de' Medici, alla sua bottega si formarono allievi come Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio, Francesco Botticini, Francesco di Simone Ferrucci, Lorenzo di Credi, Bartolomeo della Gatta. Rivestì un ruolo importante nella tendenza a misurarsi con diverse tecniche artistiche, manifestatesi nella Firenze di fine Quattrocento, e infatti la sua bottega divenne polivalente, con opere di pittura, scultura, oreficeria e decorazione, così da poter far fronte all'insistente domanda proveniente da tutta l'Italia di prodotti fiorentini.

Bottega di Andrea del Verrocchio, *Madonna col Bambino*, 1470 circa, New York, Metropolitan Museum of Art

Indice

Biografia
- Le prime opere autonome
- Il *Battesimo di Cristo*
- Altre sculture
  - Il *Putto con delfino*
  - La *Dama col mazzolino*
- Il Monumento a Bartolomeo Colleoni
- Altre opere

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Nacque a Firenze tra il 1434 e il 1437 nella parrocchia di Sant'Ambrogio (la sua casa natale si trova oggi tra via dell'Agnolo e via de' Macci). Sua madre Gemma mise al mondo otto figli ed Andrea fu il quinto. Il padre, Michele di Cione, era fabbricante di piastrelle e successivamente esattore delle tasse. Durante la sua infanzia, nell'agosto del 1452, uccise senza volerlo un suo compagno di giochi (Antonino, figlio di Domenico di Antonio) lanciando sassi per scherzo insieme ad altri amici.[2]

Andrea non si sposò mai e dovette provvedere al sostentamento di alcuni tra i suoi fratelli e sorelle, a causa dei problemi economici della sua famiglia. La sua notorietà crebbe notevolmente quando venne accolto alla corte di Piero e Lorenzo de' Medici, dove rimase fino a pochi anni prima della sua morte, quando si spostò a Venezia, pur mantenendo la sua bottega fiorentina.

Il primo documento che lo cita risale al 1452 ed è relativo ad una rissa dove egli risulta innocente dall'accusa di avere ucciso con un sasso un ragazzo quattordicenne, tale Antonio di Domenico. Suo fratello Simone fu un monaco di Vallombrosa e divenne abate di San Salvi. Un fratello fu operaio tessile e una sorella sposò un barbiere. Iniziò a lavorare come orafo, nella bottega di Giuliano Verrocchi, dal quale sembra che Andrea abbia in seguito preso il cognome. I suoi primi approcci alla pittura risalirebbero alla metà degli anni 1460 quando lavorò a Prato con Fra Filippo Lippi nel coro del Duomo. Resta famosa una denuncia anonima di sodomia che coinvolse quello che diventerà probabilmente il più famoso tra gli allievi della sua bottega: il giovane Leonardo da Vinci.

Le prime opere autonome

Nel 1465 circa scolpì il lavabo della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, mentre tra il 1465 e il 1467 eseguì il monumento funebre di Cosimo de' Medici nella cripta sotto l'altare della stessa chiesa e nel 1472 terminò il monumento funebre per Piero e Giovanni de' Medici. Lo scultore sceglie di sistemare il sarcofago entro un'arcata completata da un reticolo bronzeo, che ha la funzione di mediare la luce. Grazie a questo espediente il sarcofago risalta sia per la policromia dei materiali che per la raffinatissima fattura degli elementi naturalistici. Gli elementi in bronzo completano il monumento.

Nel 1466, quando era appena trentenne, il Tribunale di Mercatanzia gli commissionò il gruppo scultoreo dell'*Incredulità di san Tommaso* per la chiesa di Orsanmichele. La nicchia nella quale sono inseriti i due personaggi fu realizzata da Donatello, e conteneva un San Ludovico di Tolosa, oggi nel Museo di Santa Croce. Nuova è la disposizione in diagonale del gruppo, con il piede di San Tommaso che fuoriesce dal piedistallo. L'espressione dei sentimenti - la dolcezza paterna del Cristo – lo stupore di San Tommaso – viene ribadita e amplificata dalla eccezionale ridondanza dei panneggi: quello del Cristo più dolce, invece agitato e inquieto quello dell'apostolo. Verrocchio anticipa attraverso la caratterizzazione del panneggio e la sottolineatura dei gesti e dei sentimenti, lo stilismo del barocco. L'opera fu terminata nel 1483.

Il *Battesimo di Cristo*

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Battesimo di Cristo (Andrea del Verrocchio)***.

Lo stile del Verrocchio in pittura è intensamente realistico, con modi ripresi dalla pittura fiamminga, costituito da una linea espressiva e ricca di pathos. Tra il 1474 e il 1475 realizzò il *Battesimo di Cristo*, ora agli Uffizi, con il giovane allievo Leonardo da Vinci, che dipinse quasi sicuramente l'angelo di sinistra e i fondali paesistici.

In quest'opera la composizione è triangolare con al vertice la ciotola nella mano di San Giovanni Battista e come base la linea che collega il piede sinistro del Battista a quello dell'angelo inginocchiato; in essa è inscritta e funge da centro visivo la figura del Cristo in piedi che dà alla scena un movimento rotatorio, accentuato dalla posizione di tre quarti dell'angelo sulla sinistra, che volge le spalle all'osservatore.

In questo angelo è stata riconosciuta la mano di Leonardo, diversa per la grazia e morbidezza rispetto alle altre figure monumentali e definite dalla linea incisiva del contorno; allo stesso modo il paesaggio sullo sfondo aperto su di un'ampia valle percorsa da un fiume, reso con valori atmosferici che ne hanno ammorbidito e sfumato le forme, si differenzia dalle rocce rozzamente squadrate.

L'unico dipinto, totalmente autografo, giunto ai giorni nostri di cui è praticamente certa l'attribuzione al Verrocchio è la *Madonna e bambino con i santi* che si trova nella Cattedrale di Pistoia.

Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, Firenze, Uffizi

Altre sculture

Del 1468 è il candelabro, ora al Rijksmuseum di Amsterdam, realizzato per un corridoio di Palazzo Vecchio. La base è formata da tre lati, su due dei quali è scritto rispettivamente MAGGIO e GIUGNO, sul terzo vi è la data in numeri romani, 1468. Nei primi anni settanta del Quattrocento compì un viaggio a Roma.

A partire dalla seconda metà degli anni 1470 il Verrocchio si dedicò principalmente alla scultura, secondo le leggende narrate dal Vasari per via del confronto con il suo allievo Leonardo che aveva superato il maestro. Attenendosi in un primo tempo ai modelli canonici fiorentini, come nel *David* bronzeo del Bargello, su commissione di Lorenzo e Giuliano de' Medici del 1475 circa, riprese lo stesso soggetto di Donatello, ma stilisticamente, vista l'idealizzata e goticizzante bellezza, si rifece al Ghiberti, risolvendo il tema dell'eroe cristiano in un paggio cortese.

Nel 1477 fu chiamato ad eseguire il cenotafio del cardinale Niccolò Forteguerri per la Cattedrale di San Zeno a Pistoia, che lasciò incompiuto.[3]

Il *Putto con delfino*

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Putto con delfino***.

Nel 1478 circa realizzò il *Putto alato con delfino*, originariamente destinato a una fontana per la villa medicea di Careggi, dove l'acqua usciva dalla bocca del delfino e spruzzava in alto ricadendo, ora conservato a Palazzo Vecchio. In esso si percepiscono echi del dinamico naturalismo appreso da Desiderio da Settignano, che lo indirizzò verso la trasfigurazione della materia scultorea in morbide forme levigate, mentre il soggetto deriva dall'antico, ma reinterpretato in un sorridente putto danzante, in precario equilibrio, con il manto che si incolla alla schiena e il ciuffo bagnato, appiccicato alla fronte.

Putto con delfino

La *Dama col mazzolino*

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Dama col mazzolino***.

Dello stesso periodo è il busto della *Dama col mazzolino*, dove per evitare una rigida visione frontale e per rendere più dinamica la composizione girò il volto della donna e, grazie all'espediente del taglio del ritratto all'altezza dell'ombelico, poté inserirvi anche le mani. Sempre dello stesso periodo è il rilievo per il monumento funebre di Francesca Tornabuoni per la basilica di Santa Maria sopra Minerva a Roma (ora al Bargello).

Il Monumento a Bartolomeo Colleoni

Venezia, il Monumento a Bartolomeo Colleoni

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni****.*

Nel 1479 la Repubblica di Venezia decretò la realizzazione di un monumento equestre per il condottiero Bartolomeo Colleoni, morto nel 1475, da collocare in campo Santi Giovanni e Paolo, nel 1480 ne affidò l'esecuzione ad Andrea Verrocchio, nel 1481 il modello di cera venne mandato a Venezia, dove nel 1486 si trasferì l'artista per attendere alla fusione in bronzo del gruppo. Andrea morì nel 1488 a lavoro non terminato, l'artista aveva nominato erede ed esecutore Lorenzo di Credi, ma egli preferì di cedere il lavoro a Alessandro Leopardi, artista locale. Per la realizzazione del gruppo Andrea si rifece alla statua equestre del Gattamelata di Donatello, alle statue antiche di Marco Aurelio, dei cavalli di San Marco e del Reggisole, ma aveva anche presente l'affresco con Giovanni Acuto di Paolo Uccello in Santa Maria del Fiore.

La statua è inoltre notevole per l'espressione attentamente osservata sul volto del Colleoni: il condottiero, rivestito dall'armatura, si erge in posa solenne e con lo sguardo aggrottato, sottolineato dalla zona d'ombra data dal cimiero; l'effetto dinamico del gruppo è dato dall'incrocio di due diagonali: una, quella formata dal profilo superiore del corpo del cavallo, l'altra, quella che va dal busto del condottiero alla zampa anteriore sinistra del cavallo, piegata ad angolo retto. Il monumento equestre si ispira al Gattamelata di Donatello ma se ne differenzia per la forma aperta, la figura imperiosa fortemente caratterizzata e per nulla idealizzata del condottiero.

Deceduto nel 1488, Andrea del Verrocchio venne sepolto nella Chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze, però oggi vi è presente solo la pietra tombale poiché i suoi resti sono andati perduti.

Altre opere

Gli viene inoltre attribuita la *Madonna Ruskin* della National Gallery of Scotland a Edimburgo, datata al 1470 e alla sua bottega sono da riferire le tavole della National Gallery di Londra con *Tobiolo e l'angelo*, realizzata tra il 1470 e il 1480 e la *Madonna col Bambino e due angeli* del 1470 circa.

Lapide di Verrocchio

- *Madonna col Bambino*, 1466-1470 circa, tempera su tavola, 75,5x54,8 cm, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
- *Incredulità di san Tommaso*, 1466-1483, bronzo, altezza 230 cm, Firenze, Orsanmichele
- *Tomba di Cosimo il Vecchio*, 1467, marmo bianco, porfido rosso e verde, bronzo, laterizi e forse tegoli, 265x318 cm, Firenze, pilone nella cripta di San Lorenzo

- *Madonna del Latte*, 1467-1469 circa, tempera su tavola, 69,2x49,8 cm, Londra, National Gallery
- *Tomba di Giovanni e Piero de' Medici*, 1469-1472, marmo bianco, porfido rosso e verde, bronzo, laterizi e pietra serena, Firenze, chiesa di San Lorenzo
- *Putto con delfino*, 1470 circa, bronzo, 67 cm, Firenze, Palazzo Vecchio
- *Tobiolo e l'angelo*, 1470-1480, tempera su tavola, 84x66 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna col Bambino*, copia da Andrea del Verrocchio, 1470-1480 circa, tempera su tavola, 78,1x53,6 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Madonna di Piazza* (con Lorenzo di Credi e altri), 1474-1486, tempera su tavola, Pistoia, Cattedrale di San Zeno
- *Madonna con Bambino* (opera di bottega con interventi probabili di Lorenzo di Credi e forse Leonardo da Vinci), olio su tavola, Camaldoli, Museo
- *David*, 1475 circa, bronzo altezza 126 cm, Firenze, Museo nazionale del Bargello
- *Battesimo di Cristo* (con Leonardo da Vinci e altri), 1475-1478 circa, olio su tavola, 180x152 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Giuliano de' Medici*, attribuzione, 1475-1478, terracotta, 61x66x28,3 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Dama col mazzolino*, 1475-1480, marmo, 61 cm, Firenze, Museo nazionale del Bargello
- *Madonna col Bambino e due angeli*, 1476-1478 circa, tempera su tavola, 96,5x70,5 cm, Londra, National Gallery
- *Decollazione del Battista*, 1477-1480, argento e smalti montati su supporto ligneo, 31,5x42 cm, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
- *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, 1479-1483, bronzo, Venezia, Campo San Zanipolo
- *Busto di Lorenzo il Magnifico*, 1480, terracotta dipinta, Washington, National Gallery of Art
- *Angelo*, terracotta, 36,5x32,8, Parigi, Museo del Louvre
- *Angelo* (opera di bottega), 37x34 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Busto di Piero di Lorenzo de' Medici*, terracotta, Firenze, Museo nazionale del Bargello
- *Crocifisso*, legno stuccato e ingessato, sughero e tela di lino ingessata e dipinta, 87 cm, Firenze, Museo nazionale del Bargello
- *Testa di fanciullo che guarda verso il basso*, 1470-1475, disegno a matita bianco su carta, 28,3x20 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
- *Testa di donna con elaborata pettinatura*, disegno a carboncino e biacca, 32,5x27,3 cm, Londra, British Museum
- *Testa di donna col volto chino*, disegno su carta con matita nera e lumeggiature bianche, bucato per il trasferimento a spolvero su parete, 40,8x32,7 cm, Oxford, Christ Church Gallery
- *Testa muliebre*, disegno, 26,7x22,5 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Madonna col Bambino* (attribuita al Verrocchio o a Antonio del Pollaiolo), pannello dipinto, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage
- *Busto di giovane donna*, marmo, 48x48,7x23,8 cm, New York, Frick Collection
- *Resurrezione di Cristo*, terracotta policroma, 135x150 cm, Firenze, Museo nazionale del Bargello
- *San Girolamo*, attribuito alla cerchia del Verrocchio, affresco, Pistoia, chiesa di San Domenico
- *Fanciullo dormiente*, terracotta, 36x58 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *Cinque putti che giocano*, disegno a inchiostro, 15,8x20,9 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Venere e Cupido*, con Leonardo da Vinci, punta metallica e matita nera su carta avorio, 14,8x25,9 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

- *Vasca Medici* (attribuita a Verrocchio o alla bottega di Donatello), 1440-1460 circa, 167 cm più plinto di 34 cm, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia
- *Scudiero reggistemma*, (di bottega), ultimo quarto del XV secolo, La Spezia, Museo civico Amedeo Lia
- *Madonna col Bambino*, marmo 1455-1468 Solarolo (RA) Municipio, Sala Consiliare

Note

1. ^ *Verròcchio, Andrea del*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
2. ^ *Verrocchio il maestro di Leonardo*.
3. ^ Luigi Grassi, *ANDREA di Michele, detto il Verrocchio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961.

Bibliografia

- Giorgio Vasari, *Andrea Verrocchio. Scultore Fiorentino*, in Luciano Bellosi e Aldo Rossi (a cura di), *Le Vite de' piu eccellenti architetti, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, presentazione di Giovanni Previtali, I, Lorenzo Torrentino. Firenze, Torino, Einaudi, 1991 [1550], pp. 445-451, ISBN 88-06-12787-X.
- Carlo Gamba, *VERROCCHIO, Andrea del*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937. URL consultato il 1º luglio 2016.
- Luigi Grassi, *ANDREA di Michele, detto il Verrocchio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961. URL consultato il 1º luglio 2016.
- Sara Taglialagamba, *Verrocchio*, in *Inserto redazionale di Art e Dossier n. 333, giugno 2016*, Firenze - Milano, Giunti, 2016, ISBN 978-88-09-99195-8.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Andrea del Verrocchio**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Andrea del Verrocchio (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Andrea_del_Verrocchio?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Verròcchio, Andrea del*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Verròcchio, Andrèa del-*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Andrea del Verrocchio*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Andrea del Verrocchio*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (EN) *Opere di Andrea del Verrocchio*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Andrea del Verrocchio*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- (EN) *Andrea del Verrocchio*, su *MusicBrainz*, MetaBrainz Foundation.
- Verrocchio, il maestro di Leonardo (http://www.bargellomusei.beniculturali.it/page/IN%20PRIMO%20PIANO.html)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 22937274 (https://viaf.org/viaf/22937274) · ISNI (EN) 0000 0001 2277 4371 (http://isni.org/isni/0000000122774371) · SBN RAVV025084 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/RAVV025084?core=autoriall) · BAV 495/19190 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_19190) · CERL cnp01334693 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01334693) · Europeana agent/base/62248 (https://data.europeana.eu/agent/base/62248) · ULAN (EN) 500003951 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500003951) · LCCN (EN) n79063980 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79063980) · GND (DE) 118768158 (https://d-nb.info/gnd/118768158) · BNE (ES) XX1406029 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1406029) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1406029) · BNF (FR) cb122401733 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb122401733) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb122401733) · J9U (EN, HE) 987007604025705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007604025705171) · NSK (HR) 000391755 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000391755) · CONOR.SI (SL) 19128931 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/19128931) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79063980 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79063980)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Andrea_del_Verrocchio&oldid=131995727"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 10 feb 2023 alle 20:25.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte del Rinascimento

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**arte del Rinascimento** si sviluppò a Firenze a partire dai primi decenni del Quattrocento, e da qui si diffuse nel resto d'Italia e poi in Europa, fino ai primi decenni del XVI secolo, periodo in cui fiorì il Rinascimento "maturo" con le esperienze di Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio. Per il periodo successivo, pur nelle diverse espressioni e diversi archi temporali, si parla in genere di arte del Manierismo.

Leonardo da Vinci, *Monna Lisa*, 1503-1506 circa

Michelangelo Buonarroti, *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre* (dettaglio), volta della Cappella Sistina, 1508-1512

Indice

- **Contesto storico**
- **Contesto sociale e culturale**
- **Caratteristiche**
  - La prospettiva
- **Architettura rinascimentale**
- **Diffusione nelle città e corti italiane**
  - Firenze
    - Quattrocento
    - Cinquecento
  - Roma
  - Veneto
    - Quattrocento
    - Cinquecento
  - Marche e Adriatico
    - Rinascimento adriatico
    - Urbino
  - Lombardia
  - Emilia
  - Romagna
  - Umbria
  - Toscana fuori Firenze
  - Piemonte e Liguria
  - I Regni di Napoli e Sicilia
    - Abruzzo e Molise
    - Puglia e Basilicata
- **Colore e luce nella pittura**

Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina*, 1513-1514 circa

Contesto storico

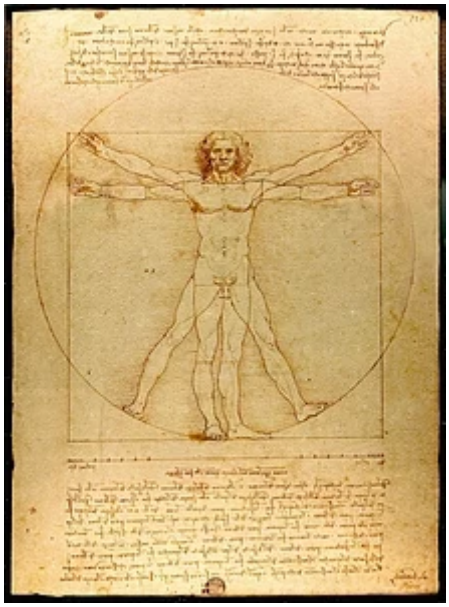
Il XV secolo fu un'epoca di grandi passi economici, politici e sociali, che infatti viene preso come epoca di confine tra Medioevo ed Età moderna, sebbene con alcune differenze di date e di prospettiva. Tra gli eventi di maggior rottura in ambito politico ci furono la questione orientale, segnata dall'espansione dell'Impero ottomano (il quale, dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 giunge a minacciare l'Ungheria e il territorio austriaco) e un'altra occidentale, caratterizzata dalla nascita degli Stati moderni, tra cui le monarchie nazionali di Francia, Inghilterra e Spagna, così come l'impero di Carlo V - che, a differenza degli imperi medioevali, presenta un progetto di accentramento del potere, tipico delle istituzioni politiche moderne. In Italia le Signorie locali si svilupparono in Stati regionali allargandosi a discapito dei vicini, ma non fu possibile creare un'unità nazionale per via dei particolarismi e delle reciproche diffidenze.
Con la scoperta del Nuovo Mondo e le grandi esplorazioni gli orizzonti del mondo europeo si allargarono a dismisura, ma ciò significò anche la progressiva perdita di importanza del Mediterraneo, con un nuovo assetto politico-economico che, dal XVII secolo, ebbe come nuovo fulcro l'Europa nord-occidentale.
Le grandi scoperte geografiche aprivano agli Stati nazionali nuove enormi possibilità di arricchimento e di espansione, spalancavano nuovi orizzonti di nuove scoperte negli ambiti più diversi, dalla religione al costume, dalle forme artistiche alle strutture sociali. I mercati internazionali, le vaste operazioni bancarie, l'economia monetaria, la maggiore agilità degli scambi portavano alla ribalta quella borghesia industriosa e attivissima, affamata di ricchezza e di potenza, dalle cui file i monarchi sceglievano i propri collaboratori.

Contesto sociale e culturale

In questo periodo si ebbe a Firenze un rinsaldato legame con le origini romane della città, originatosi già nel XIV secolo con le opere di Francesco Petrarca o Coluccio Salutati, che produsse un atteggiamento consapevole di ripresa dei modi dell'età classica greca e romana. Questa "rinascita", non nuova nel mondo medievale, ebbe però, a differenza dei casi precedenti, una diffusione ed una continuità straordinariamente ampia, oltre al fatto che per la prima volta venne formulato il concetto di "frattura" tra mondo moderno e antichità dovuta all'interruzione rappresentata dai "secoli bui", chiamati poi età di mezzo o Medioevo. Il passato antico però non era qualcosa di astratto e mitologico, ma veniva indagato con i mezzi della filologia per trarne un'immagine più autentica e veritiera possibile, dalla quale trarre esempio per creare nuove cose (e non da usare come modello per pedisseque imitazioni)[1].

Ne scaturì una nuova percezione dell'uomo e del mondo, dove il singolo individuo è in grado di autodeterminarsi e di coltivare le proprie doti, con le quali potrà vincere la Fortuna (nel senso latino, "sorte") e dominare la natura modificandola. Questa valorizzazione delle potenzialità umane è alla base della dignità dell'individuo, con il rifiuto della separazione tra spirito e corpo[1]. Importante è anche la vita associata, che acquista un valore particolarmente positivo legato alla dialettica, allo scambio di opinioni e informazioni, al confronto.

Questa nuova concezione si diffuse con entusiasmo, ma, basandosi sulle forze dei singoli individui, non era priva di lati duri e angoscianti, sconosciuti nel rassicurante sistema medievale. Alle certezze del mondo tolemaico, si sostituirono le incertezze dell'ignoto, alla fede nella Provvidenza si avvicendò la più volubile Fortuna e la responsabilità dell'autodeterminazione comportava l'angoscia del dubbio, dell'errore, del fallimento. Questo rovescio della medaglia, più sofferto e spaventoso, si ripresentò ogni volta che il fragile equilibrio economico, sociale e politico veniva meno, togliendo il sostegno agli ideali[1].


L'*uomo vitruviano* di Leonardo

Questi temi erano comunque patrimonio di una élite ristretta, che godeva di un'educazione pensata per un futuro nelle cariche pubbliche. Gli ideali degli umanisti però erano condivisi dalla maggiore fetta della società borghese mercantile e artigiana, soprattutto perché si riflettevano efficacemente nella vita di tutti i giorni, all'insegna del pragmatismo, dell'individualismo, della competitività, della legittimazione della ricchezza e dell'esaltazione della vita attiva[1].

Gli artisti erano pure partecipi di questi valori, anche se non avevano un'istruzione che poteva competere con quella dei letterati; nonostante ciò, grazie anche alle opportune collaborazioni e alle grandi capacità tecniche apprese sul campo, le loro opere suscitavano un vasto interesse a tutti livelli, annullando le differenze elitarie poiché più facilmente fruibili rispetto alla letteratura, rigorosamente ancora redatta in latino[1].

La cattedrale finisce di essere il centro mistico delle città e di delimitare la zona del "sacrum" dallo spazio profano: di fronte ad essa si ergono i palazzi delle Signorie, dei prìncipi, delle corporazioni, dei nuovi ricchi, e dentro i palazzi i pittori e gli artisti narrano le gesta gloriose della famiglia, o celebrano la gioia del vivere, o rievocano la mitologia del paganesimo interpretandola anche in chiave contemporanea. La visione del mondo è antropocentrica, non più teocentrica come nel Medioevo.

Caratteristiche

Anche nel campo delle arti figurative le innovazioni rinascimentali affondavano le radici nel XIV secolo: ad esempio le ricerche intuitive sullo spazio di Giotto, di Ambrogio Lorenzetti o dei miniatori francesi vennero approfondite e portate a risultati di estremo rigore, fino ad arrivare a produrre risultati rivoluzionari[2].

Masaccio, *Crocefissione di San Pietro* dal polittico di Pisa

Furono almeno tre gli elementi essenziali del nuovo stile[1]:

1. Formulazione delle regole della prospettiva lineare centrica, che organizzava lo spazio unitariamente;
2. Attenzione all'uomo come individuo, sia nella fisionomia sia nell'anatomia che nella rappresentazione delle emozioni;
3. Ripudio degli elementi decorativi e ritorno all'essenzialità.

Per parlare di un'opera pienamente rinascimentale non basta la presenza di uno solo di questi elementi, poiché il Rinascimento fu innanzitutto un nuovo modo di pensare e raffigurare il mondo nella sua interezza. Per esempio in alcune opere di Paolo Uccello, come il *San Giorgio e il drago* (1456), lo spazio è composto secondo le regole della prospettiva; tuttavia, i personaggi non sono disposti in profondità, ma semplicemente accostati e privi di ombre, come l'eterea principessa; diversamente nella *Crocefissione di San Pietro* (1426) di Masaccio tutti gli elementi sono commisurati alla prospettiva, che determina le dimensioni di ciascuno.

Un altro confronto, relativo all'attenzione all'uomo come individuo, si può effettuare tra la *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti* (1405-1410 circa) di Gentile da Fabriano e la *Sant'Anna Metterza* (1426) sempre di Masaccio: nel primo caso il volume è creato sovrapponendo gli strati di colore che creano ombre e luci in maniera del tutto convenzionale (le parti chiare sono sempre le stesse: la canna del naso, la fronte, il mento, qualunque sia la posizione della testa nel dipinto), come anche i lineamenti e le espressioni, mentre nel caso di Masaccio la figura del volto nasce dalla conoscenza della reale struttura ossea, con un disporsi delle ombre studiato e consapevole che, nel caso del Bambino, coprono gran parte del viso.

L'occhio umano, che ha imparato a conoscere gli spazi umani e cosmici e le loro leggi discoprendone la struttura prospettica, concepisce il paesaggio come scenario di azioni umane, e, anche quando lo conserva come sfondo di una raffigurazione sacra, lo vagheggia con lo stesso amore e la stessa devozione. Le vicende delle stagioni, i lavori quotidiani, le arti liberali, che prima rientravano nella cornice delle cattedrali in cui trovavano il loro luogo naturale, ora si affermano in piena autonomia per dichiarare la dignità del lavoro umano; inoltre pittori e scultori che studiano anatomicamente il corpo umano vedono in esso ordine e bellezza.

L'artista medievale era responsabile solo dell'esecuzione dell'opera poiché gli erano dati i contenuti e i temi dell'immagine da una autorità superiore o da una tradizione consacrata, invece nel Rinascimento l'artista deve trovarli e definirli, determinando così autonomamente l'orientamento ideologico e culturale del proprio lavoro. La cultura umanistica, poi, pone il fine dell'arte come valore. Questa società avente al vertice il borghese che ha conquistato la "signoria", è interessata a conoscere *oggettivamente*: la *natura*, luogo della vita e sorgente della materia del lavoro umano, la *storia*, che dà conto dei moventi e delle conseguenze delle azioni umane, l'*uomo* come soggetto del conoscere e dell'agire. Gli iniziatori di questo movimento in età umanistico-rinascimentale sono Filippo Brunelleschi (architetto), Leon Battista Alberti (architetto e letterato), Donatello (scultore) e Masaccio (pittore).[3]

Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*

Gentile da Fabriano, *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti*

Masaccio, *Sant'Anna Metterza* (dettaglio)

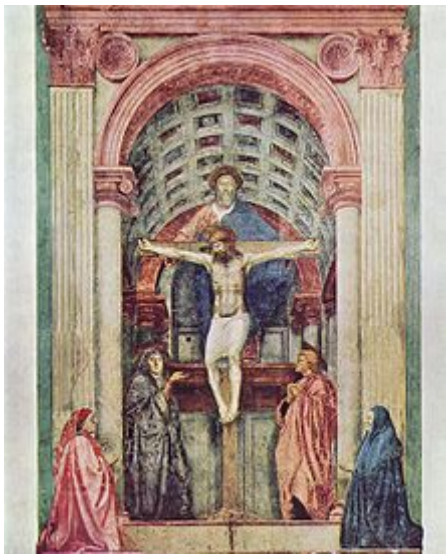
La prospettiva

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Prospettiva***.

Ciascun artista del Rinascimento dosò secondo una propria misura personale gli elementi base del nuovo stile, ispirandosi, in misura diversa, alla natura ed all'antico. Il fattore più importante del Quattrocento fiorentino e italiano in generale, assurto quasi a simbolo della stagione, è il problema prospettico.

Anonimo[4], *Città ideale* (1480-1490 circa), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

La prospettiva è uno dei sistemi per rappresentare su una superficie uno spazio tridimensionale e la posizione reciproca degli oggetti in esso contenuti.



Masaccio, *Trinità* (1425-1427), Santa Maria Novella, Firenze

Ai primi del secolo Filippo Brunelleschi mise a punto un metodo matematico-geometrico e misurabile per comporre lo spazio illusorio secondo la prospettiva lineare centrica, partendo dalle nozioni dell'ottica medievale e immaginando un nuovo concetto di spazio: infinito, continuo, preesistente alle figure che lo occupano. La teoria nacque da due esperimenti pratici con tavolette disegnate, oggi perdute ma ricostruibili grazie alle descrizioni di Leon Battista Alberti. Una raffigurava il Battistero di Firenze visto dal portale centrale di Santa Maria del Fiore ed aveva un cielo ricoperto da carta argentata, in modo che riflettesse la vera luce atmosferica. Questa tavoletta andava guardata attraverso uno specchio, mettendo un occhio su un foro sul retro della tavoletta stessa. Lo specchio, che aveva la stessa forma della tavoletta, doveva essere posto in maniera da contenerla tutta: se era più piccolo andava messo più lontano.

Da qui si potevano calcolare le distanze con l'edificio vero tramite un sistema di proporzioni di triangoli simili e i successivi rimpicciolimenti degli oggetti all'allontanarsi dallo spettatore. Con questo sistema si faceva forzatamente coincidere il punto di vista col centro della composizione, ottenendo un'intelaiatura prospettica per creare una rappresentazione dove lo spazio si componeva illusionisticamente come quello reale. Il sistema si basava, semplificando, sul fatto che le rette parallele sembravano convergere verso un unico punto all'orizzonte, il punto di fuga: fissando il punto di vista e la distanza si poteva stabilire in maniera matematica e razionale, tramite schemi grafici di rapida applicazione, la riduzione delle distanze e delle dimensioni.

La facilità di applicazione, che non richiedeva conoscenze geometriche di particolare raffinatezza, fu uno dei fattori chiave del successo del metodo, che venne adottato dalle botteghe con una certa elasticità e con modi non sempre ortodossi.

La prospettiva lineare centrica è solo uno dei modi con cui rappresentare la realtà, ma il suo carattere era particolarmente consono con la mentalità dell'uomo del Rinascimento, poiché dava origine a un ordine razionale dello spazio, secondo criteri stabiliti dagli artisti stessi. Se da un lato la presenza di regole matematiche rendeva la prospettiva una materia oggettiva, dall'altro le scelte che determinavano queste regole erano di carattere perfettamente soggettivo, come la posizione del punto di fuga, la distanza dallo spettatore, l'altezza dell'orizzonte. In definitiva la prospettiva rinascimentale non è nient'altro che una convenzione rappresentativa, che oggi è ormai così radicata da apparire naturale, anche se alcuni movimenti del XX secolo, come il cubismo, hanno dimostrato come essa sia soltanto un'illusione.

Architettura rinascimentale

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Architettura rinascimentale****.*

San Biagio, Montepulciano

Villa Capra, Vicenza

L'architettura rinascimentale si sviluppò a Firenze dove, durante il periodo romanico, si era mantenuta una certa continuità con le forme chiare e regolari dell'architettura classica. Il punto di svolta, che segna il passaggio dall'architettura gotica e quella rinascimentale, coincide con la realizzazione della cupola del Duomo di Firenze, eseguita da Filippo Brunelleschi tra il 1420 ed il 1436.[5] Tuttavia, la prima opera pienamente rinascimentale è lo Spedale degli Innocenti[6] costruito dal medesimo Brunelleschi a partire dal 1419. A questo fecero seguito le basiliche di San Lorenzo e Santo Spirito, la Sagrestia Vecchia e la Cappella dei Pazzi, opere nelle quali lo stile brunelleschiano diede origine a decorazioni in pietra serena applicate su impianti derivati dall'unione di forme geometriche elementari (quadrato e cerchio). L'arte del Brunelleschi fu d'ispirazione per diversi architetti del secolo, come Michelozzo, Filarete, Giuliano da Maiano e Giuliano da Sangallo; in particolare, quest'ultimo fissò i principi dell'arte fortificatoria detta *fortificazione alla moderna*, della quale è considerato il fondatore insieme col fratello Antonio da Sangallo il Vecchio e Francesco di Giorgio Martini.

Alcuni anni dopo l'esordio di Brunelleschi si registra l'attività di Leon Battista Alberti, che a Firenze eseguì il Palazzo Rucellai e la facciata di Santa Maria Novella. L'Alberti, profondamente influenzato dall'architettura romana, lavorò anche a Rimini (Tempio Malatestiano) e Mantova (San Sebastiano e Sant'Andrea). Un suo allievo, Bernardo Rossellino, si occupò del riassetto della cittadina di Pienza, una delle prime trasformazioni architettoniche ed urbanistiche della storia del Rinascimento.[7]

Il pieno Rinascimento invece fu essenzialmente romano, grazie all'opera di Bramante, Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti. Al primo si deve soprattutto il progetto per la ricostruzione della basilica di San Pietro in Vaticano, con una croce greca derivata dagli studi di Leonardo da Vinci sugli edifici a pianta centrale, ma che, a sua volta, condizionò Antonio da Sangallo il Vecchio nella concezione della chiesa di San Biagio a Montepulciano. Raffaello fu attivo nella costruzione di alcuni palazzi e nel progetto di Villa Madama. Michelangelo invece intervenne nel progetto della basilica vaticana apportando notevoli cambiamenti, realizzò la piazza del Campidoglio e ultimò il Palazzo Farnese avviato da Antonio da Sangallo il Giovane.

Il Rinascimento del XVI secolo è chiuso da alcune opere di Andrea Palladio, che influenzarono notevolmente l'architettura europea (Palladianesimo e Neopalladianesimo): tra queste si ricordano la Basilica Palladiana, il Palazzo Chiericati e la Villa Capra (tra le prime costruzioni profane dell'era moderna ad avere come facciata un fronte di un tempio classico)[8], a Vicenza, nonché la basilica di San Giorgio Maggiore e la chiesa del Redentore a Venezia.

Diffusione nelle città e corti italiane

Perugino, *Sposalizio della Vergine* (1501-1504)

Il Rinascimento nelle arti figurative nacque come una variante minoritaria nella Firenze degli anni dieci-venti, diffondendosi poi con più decisione (e con forme più ibride) nei decenni successivi. Tramite lo spostamento degli artisti locali si diffuse gradualmente nelle altre corti italiane, prima in maniera sporadica, occasionale e generalmente con un seguito limitato tra gli artisti locali, poi, a partire dalla metà del secolo, con un impatto più prorompente, soprattutto da quando altri centri, fecondati dal soggiorno di eminenti personalità, iniziarono ad essere a loro volta luoghi di irradiazione culturale. Tra questi nuovi fulcri di irradiazione della prima ora spiccarono, per intensità, originalità di contributi e raggio di influenza, Padova e Urbino.

Tra le caratteristiche più affascinanti del Rinascimento nel Quattrocento ci fu sicuramente la ricchezza di varianti e declinazioni che contraddistinsero la produzione artistica delle principali personalità e delle varie zone geografiche. A partire dagli strumenti messi in campo dai rinnovatori fiorentini (la prospettiva, lo studio dell'antico, ecc.) si arrivò a numerose articolazioni formali ed espressive, grazie all'apporto fondamentale di quei mediatori, che stemperarono le novità più rigorose in un linguaggio legato alle tradizioni locali e al gusto della committenza. Ad esempio si potevano innestare regole rinascimentali su una griglia gotica, oppure porre l'accento su una sola delle componenti del linguaggio rinascimentale in senso stretto[9]. Un esempio di flessibilità è dato dall'uso della prospettiva, che da strumento per conoscere e indagare il reale, divenne talvolta un modo per costruire favolose invenzioni di fantasia[1].

Negli anni ottanta del Quattrocento il linguaggio rinascimentale era ormai divenuto un linguaggio comune delle corti, sinonimo di erudizione, raffinatezza e cultura. Fondamentale fu l'invio, da parte di Lorenzo il Magnifico, di grandi artisti come ambasciatori culturali di Firenze, i quali spazzarono via anche le ultime resistenze gotiche in zone come il Ducato di Milano e il Regno di Napoli. La decorazione della cappella Sistina, in quegli anni, fu il suggello della predominanza artistica fiorentina, ma altre scuole ormai registravano consensi fondamentali, quali Venezia e l'Umbria. Lo straordinario fermento culturale preparò, già alla fine del secolo, il terreno per i geni del rivoluzionario Rinascimento maturo, o "Maniera moderna": al crollo, già negli anni novanta, degli ideali, delle certezze e degli equilibri politici che erano stati alla base

Raffaello, *Sposalizio della Vergine* (1501-1504)

del pensiero umanistico, gli artisti risposero con modi più concitati, originali, stravaganti, capricciosi e frivoli, in cui l'ordinata prospettiva geometrica era ormai un dato di fatto, se non addirittura una zavorra da aggirare.

All'inizio del Cinquecento alcuni straordinari maestri seppero raccogliere le inquietudini della nuova epoca trasfigurandole in opere di grande respiro monumentale e altissimi valori formali: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello e il duetto Giorgione-Tiziano, tutti veri maestri universali, rinnovarono il modo di rappresentare la figura umana, il movimento e il sentimento a un livello tale da segnare un punto di non-ritorno che divenne il modello imprescindibile di riferimento per tutta l'arte europea, spiazzando la maggior parte dei vecchi maestri allora attivi. Chi non seppe rinnovarsi fu allontanato dai grandi centri, accontentandosi forzatamente di un'attività nei meno esigenti centri di provincia[10]. Eventi tragici come il Sacco del 1527 portano alla dispersione degli artisti, garantendo però una nuova fioritura periferica. Di lì a poco un nuovo stile, nato da un'interpretazione estrema della Maniera moderna, conquistò l'Italia e l'Europa: il manierismo.

Firenze

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Rinascimento fiorentino***.

Quattrocento

Cupola del Brunelleschi, Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze

Firenze, sin dall'epoca romanica, restò legata a forme di classicismo, che impedirono l'attecchire di un gusto pienamente gotico, come spopolava invece nella vicina Siena. All'inizio del XV secolo si possono immaginare due strade che si prospettavano agli artisti desiderosi di innovare: quella del gusto Gotico internazionale e quella del recupero più rigoroso della classicità. Queste due tendenze si notano convivere già nel cantiere della Porta della Mandorla (dal 1391), ma fu soprattutto con il concorso indetto nel 1401 per scegliere l'artista a cui affidare la realizzazione della Porta Nord del Battistero, che i due indirizzi si fecero più chiari, nelle formelle di prova realizzate da Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi[11].

La prima fase del Rinascimento, che arrivò fino a circa gli anni trenta del XV secolo, fu un'epoca di grande sperimentazione, caratterizzata da un approccio tecnico e pratico dove le innovazioni e i nuovi traguardi non rimanevano isolati, ma venivano ripresi e sviluppati dai giovani artisti, in uno straordinario crescendo che non aveva pari in nessun altro paese europeo. Tre grandi maestri, Filippo Brunelleschi per l'architettura, Donatello per la scultura e Masaccio per la pittura, avviarono una radicale rilettura della tradizione precedente, attualizzandola con una rigorosa applicazione razionale di strumenti matematico-geometrici: prospettiva, studio delle proporzioni del corpo, recupero dei modi classici e un rinnovato interesse verso il reale, inteso sia come indagine psicologica che come rappresentazione della quotidianità[12].

L'ambiente fiorentino apprezzò in maniera non unanime le novità e per tutti gli anni venti ebbero largo successo artisti legati alla vecchia scuola come Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano[12]. I primi seguaci di Masaccio, la cosiddetta "seconda generazione", furono Filippo Lippi, Beato Angelico, Domenico Veneziano, Paolo Uccello e Andrea del Castagno, che presto presero strade individuali nel campo artistico. Ciascuno di loro, con i rispettivi viaggi (il Veneto, Roma, l'Umbria, le Marche), esportò le novità rinascimentali e sebbene nessuno registrò immediatamente un vasto seguito, essi prepararono il terreno alla ricezione della successiva ondata di influenze fiorentina, quella sostanziale degli anni '50. Più successo, in termini di duratura influenza, ebbero Donatello a Padova (che influenzò soprattutto, per assurdo, la scuola pittorica locale) e Piero della Francesca (allievo di Domenico Veneziano) a Urbino. Accanto a questi grandi maestri operarono poi con successo una serie di figure di mediazione, artisti di grande valore che seppero smussare le punte più estreme del nuovo linguaggio, adattandole al contesto sociale in cui lavorano: nella prima ora, si registrarono Lorenzo Ghiberti in scultura, Masolino da Panicale in pittura, e Michelozzo in architettura.

Teorico del Rinascimento fu Leon Battista Alberti, i cui trattati *De pictura* (1436), *De re aedificatoria* (1452) e *De Statua* (1464) furono fondamentali per la sistemazione e la diffusione delle idee rinascimentali[12]. A lui risalgono idee come quella dell'armonizzazione di *copia* e *varietas*, intese come la profusione e la diversità dei soggetti.

Botticelli, *Nascita di Venere* (1482–1485 circa), dettaglio

Negli anni centrali del secolo si registrò una fase più intellettualistica delle precedenti conquiste. A Firenze dopo il ritorno di Cosimo de' Medici in città nel 1434, si instaurò di fatto una signoria. Se da una parte le commissioni pubbliche si ispiravano alla sobrietà e all'utilità, come il palazzo Medici e il convento di San Marco di Michelozzo, per le opere di destinazione privata si andava affermando un gusto intellettualistico nutrito da ideali neoplatonici: ne è un esempio il *David* di Donatello. Le arti figurative perdevano la loro iniziale carica ideale e rivoluzionaria per tingersi di nostalgie letterarie e interessi archeologici, cioè di rievocazione dell'antica intellettualistica e fine e sé stessa[1]. Interpreti della misura tra idealizzazione, naturalismo e virtuosismo furono nella scultura Benedetto da Maiano e nella pittura Domenico Ghirlandaio[13].

Per gli artisti della cosiddetta "terza generazione" la prospettiva era ormai un dato acquisito e le ricerche si muovevano ormai verso altri stimoli, quali i problemi dinamici delle masse di figure o la tensione delle linee di contorno. Le figure plastiche e isolate, in un equilibrio perfetto con lo spazio misurabile e immobile, lasciavano ormai spazio a giochi continui di forme in movimento, con maggiore tensione e intensità espressiva[14]. Il rapporto di Lorenzo il Magnifico con le arti fu diverso da quello del nonno Cosimo, che aveva privilegiato la realizzazione di opere pubbliche. Da un lato per "il Magnifico" l'arte ebbe un'altrettanto importante funzione pubblica, ma rivolta piuttosto agli Stati esteri, quale ambasciatrice del prestigio culturale di Firenze, presentata come una "novella Atene"; dall'altro lato Lorenzo, con il suo colto e raffinato mecenatismo, impostò un gusto per oggetti ricchi di significati filosofici, stabilendo spesso un confronto, intenso e quotidiano, con gli artisti della sua cerchia, visti quali sommi creatori di bellezza[15]. Ciò determinò un linguaggio prezioso, estremamente sofisticato ed erudito, in cui i significati allegorici, mitologici, filosofici e letterari venivano legati in maniera complessa, pienamente leggibile solo dall'*élite* che ne possedeva le chiavi interpretative, tanto che alcuni significati delle opere più emblematiche oggi ci sfuggono. L'arte si distaccò dalla vita reale, pubblica e civile, focalizzandosi su ideali di evasione dall'esistenza quotidiana[15].

Cinquecento

Le inquietanti fratture aperte nella società dalla predicazione di Girolamo Savonarola portarono, nel 1493, alla cacciata dei Medici ed all'instaurazione di una repubblica teocratica. La condanna al rogo del frate non fece che acuire i contrasti interni e la crisi delle coscienze, come si rileva anche nei tormenti della produzione tarda di Sandro Botticelli o nelle opere di Filippino Lippi e Piero di Cosimo[16]. Ma in quel periodo nuovi artisti si andarono guadagnando la ribalta delle scene, tra cui Leonardo da Vinci, che usava più delicati trapassi chiaroscurali (lo "sfumato") e legami più complessi e sciolti tra le figure, arrivando anche a rinnovare iconografie ormai consolidate riflettendo sulla reale portata degli eventi descritti, come l'*Adorazione dei Magi*[17].

David di Michelangelo (1501-1504)

Un altro giovane Michelangelo Buonarroti, studiò approfonditamente i fondatori dell'arte toscana (Giotto e Masaccio) e la statuaria antica, cercando di rivocarla come materia viva, non come fonte di repertorio. Già nelle sue prime prove appare straordinaria la sua capacità di trattare il marmo per raggiungere effetti ora di frenetico movimento (*Battaglia dei centauri*), ora di morbido illusionismo (*Bacco*). Sotto Pier Soderini, gonfaloniere a vita, la decorazione di Palazzo Vecchio divenne un cantiere di inesauribile sintesi creativa, con Leonardo (tornato appositamente da Milano), Michelangelo, Fra Bartolomeo e altri. Nel frattempo un giovane Raffaello guadagna stima nella committenza locale. Sono gli anni di capolavori assoluti, quali la *Gioconda*, il *David di Michelangelo* e la *Madonna del cardellino*, che attraggono in città numerosi artisti desiderosi di aggiornarsi. Velocemente però i nuovi maestri lasciarono la città, chiamati da ambiziosi governanti che in essi vedevano la chiave per celebrare il proprio trionfo politico tramite l'arte: Leonardo tornò a Milano e poi andò in Francia, Michelangelo e Raffaello vennero assoldati da Giulio II a Roma[18].

Il ritorno dei Medici, nel 1512, fu sostanzialmente indolore. I nuovi artisti non potevano sfuggire dal confronto con le opere lasciate in città dai sommi maestri della generazione, precedente, traendone spunto e magari tentando una sintesi tra gli stili di Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Fra Bartolomeo trovò forme nelle solenni e monumentali la propria via, Andrea del Sarto nella conciliazione degli estremi, mentre personalità più inquiete e tormentate, come Pontormo e Rosso Fiorentino, si lasciarono affascinare da un nuovo senso anticlassico del colore e del movimento, gettando le basi per il manierismo[19].

Roma

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento romano***.

Michelangelo, *Creazione degli astri e delle piante* (1511-1512 circa), volta della Cappella Sistina.

Col rientro dei papi dalla cattività avignonese si rese subito evidente come a Roma, abbandonata per decenni al suo destino e priva di un moderno complesso monumentale degno ad accogliere il pontefice, fosse necessario un programma di sviluppo artistico e architettonico, in grado di ricollegarsi al passato imperiale della città e dare splendore, anche da un punto di vista politico, al soglio di Pietro[20].

Un tale ambizioso programma fu avviato da Martino V e proseguito con Eugenio IV e Niccolò V. Gli artisti affluivano quasi sempre dalle migliori fucine forestiere, soprattutto Firenze (Donatello, Masolino, Angelico, Filarete, Alberti).

L'incomparabile retaggio antico della città forniva di per sé un motivo di attrazione per gli artisti, che spesso vi si recavano per arricchire la propria formazione (come Brunelleschi). Gradualmente la città, da passiva fonte di ispirazione con le sue rovine, divenne un luogo di incontro e fusione di esperienze artistiche diverse, che posero le premesse per un linguaggio figurativo che aspirava all'universalità[21].

Una svolta qualitativa si ebbe sotto Sisto IV, che promosse l'edificazione di una cappella palatina degna di rivaleggiare con quella avignonese. L'enorme Cappella Sistina venne decorata da un gruppo di artisti fiorentini inviati appositamente da Lorenzo il Magnifico, che crearono un ciclo che per vastità, ricchezza e ambizione non aveva precedenti[17]. In queste opere si nota un certo gusto per la decorazione sfarzosa, con un ampio ricorso all'oro, che ebbe il suo trionfo nei successivi pontificati di Innocenzo VIII e Alessandro VI, dominati dalla figura di Pinturicchio[22].

Il Cinquecento si aprì con la prima di una serie di forti personalità al papato, Giulio II. Perfettamente conscio del legame tra arte e politica, volle al lavoro i migliori artisti attivi in Italia, che solo in lui potevano trovare quella commistione di grandiose risorse finanziarie e smisurata ambizione in grado di far partorire opere di estremo prestigio. Arrivarono così Michelangelo da Firenze e Bramante, Raffaello da Urbino e Leonardo da Vinci spesso in competizione l'uno con l'altro, crearono capolavori universali quali la volta della Cappella Sistina, gli affreschi delle Stanze Vaticane e la ricostruzione della basilica di San Pietro[23] e la tomba di Giulio II.

I successori di Giulio continuarono la sua opera, avvalendosi ancora di Raffaello, di Michelangelo e di altri artisti, tra cui il veneziano Sebastiano del Piombo o il senese Baldassarre Peruzzi. Gradualmente l'arte si evolse verso una più raffinata rievocazione dell'antico, combinata da elementi mitologici e letterari, e verso una complessità sempre più marcata e monumentale, suggellata dagli ultimi lavori del Sanzio (come la Stanza dell'Incendio di Borgo) e da quelli della sua scuola, che proseguirono la sua opera oltre la sua morte. Tra i raffaelleschi si trova un primo artista romano di primo piano, Giulio Pippi, detto appunto Giulio Romano[24].

Raffaello e aiuti, *Incendio di Borgo* (1514).

L'epoca di Clemente VII fu più che mai splendida, con la presenza in città di inquieti maestri come Cellini, Rosso Fiorentino, Parmigianino. Il disastroso sacco di Roma del 1527 mise drammaticamente fine a queste sperimentazioni, facendo fuggire gli artisti e dimostrando la vulnerabilità di un'istituzione considerata fino ad allora intoccabile come il papato[25]. Sotto Paolo III le inquietudini e le incertezze nate dalla situazione contemporanea ebbero una straordinaria trasfigurazione nel *Giudizio Universale* di Michelangelo, dove prevale un senso di smarrimento, di caos, di instabilità e d'angosciosa incertezza, come davanti a una catastrofe immane e soverchiante, che provoca disagio ancora oggi e tanto più dovette provocarlo agli occhi scioccati dei contemporanei[26].

Veneto

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento veneto***, ***Rinascimento padovano*** *e* ***Rinascimento veneziano***.

Quattrocento

Nella prima metà del Quattrocento diversi artisti fiorentini visitarono Venezia e Padova, senza tuttavia attecchire molto nelle scuole locali, legate soprattutto al retaggio bizantino. A partire dal 1443 Donatello si stabilì però a Padova, facendone in un certo senso la capitale del Rinascimento nell'Italia settentrionale, che con un effetto a catena si propagò velocemente in numerosi centri limitrofi. Città della prestigiosa

Università e del culto di sant'Antonio da Padova, sviluppò un gusto "archeologico" per l'antichità, legato cioè a una rievocazione il più possibile filologica (in realtà più fantasiosa e idealizzata che reale), legata a tutti i tipi di fonti e reperti disponibili, soprattutto epigrammi. La cultura averroistica-aristotelica e il gusto per l'antiquariato romano-imperiale che fin dal Duecento, col soggiorno di Petrarca, era stato prediletto dai Da Carrara, creò un clima favorevole all'attecchire dell'arte rivoluzionaria di Donatello, esaltato da uomini di cultura come Ciriaco d'Ancona, Felice Feliciano e Giovanni Marcanova. Lo scultore fiorentino si distinse per il monumento Gattamelata e l'Altare del Santo, opere espressive e forti, scevre da orpelli decorativi e dalla retorica gotica.

Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe* (1487 circa), dettaglio

A parte Bartolomeo Bellano, furono soprattutto i pittori a cogliere la lezione di Donatello, con la bottega di Francesco Squarcione che divenne la fucina di numerosi maestri della futura generazione, in maniera diretta o indiretta. Tra gli allievi diretti Marco Zoppo, Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli, attivi poi soprattutto in area adriatica[27], Michael Pacher, primo artista "rinascimentale" in area tedesca, e Andrea Mantegna, che con gli affreschi agli Eremitani creò un modo nuovo di intendere la monumentalità del mondo romano. Ai modelli padovani si rifecero poi indirettamente artisti veneziani (i Vivarini e Giovanni Bellini), ferraresi (Cosmè Tura), lombardi (Vincenzo Foppa), dalmati (Giorgio di Matteo).

Nel frattempo a Venezia si registravano lenti passi verso le novità rinascimentali, come con l'adozione della prospettiva da parte di Jacopo Bellini. Suo figlio Giovanni, dopo essere stato influenzato da Mantegna (suo cognato), avviò quella rivoluzione del colore che divenne poi l'elemento più riconoscibile della scuola veneziana. Ispirato dal passaggio di Antonello da Messina in Laguna (1475-1476), avviò ad usare una luce dorata che creasse quell'impalpabile senso dell'atmosfera, dell'aria che circola, procedendo dalle figure al paesaggio dello sfondo, ora trattato con sublime finezza grazie all'adozione della prospettiva aerea inventata dai primitivi fiamminghi e da Leonardo. All'ombra di Bellini lavorarono suo fratello Gentile e Vittore Carpaccio, protagonisti della prima stagione dei "teleri" cioè le grandi decorazioni pittoriche su tela delle sedi delle confraternite locali.

Architettura e scultura si avvalevano soprattutto dell'iniziativa portata avanti dai grandi cantieri di San Marco e di Palazzo Ducale, con artisti soprattutto lombardi. Mauro Codussi, conoscitore dei modi fiorentini, portò per primo lo studio della geometria nella razionalizzazione degli edifici.

Cinquecento

Fu soprattutto nel secolo successivo, con Jacopo Sansovino, che la città si dotò di un nuovo volto rinascimentale, creando un avveniristico (per l'epoca) progetto urbanistico nella riqualificazione di piazza San Marco.

Il nuovo secolo si era aperto col soggiorno di Leonardo da Vinci e di Albrecht Dürer, apportatori di novità che colpirono molto l'ambiente artistico veneziano. Da Leonardo Giorgione sviluppò un modo di colorire che non delimita puntualmente i contorni tra figure e sfondo, prediligendo il risalto dei campi di colore e un'intonazione pacata e malinconica per le sue opere. Si tratta della rivoluzione del tonalismo, alla quale aderì anche il giovane Tiziano, salvo poi distaccarsene favorendo immagini più immediate e dinamiche, con colori più netti, dai risvolti quasi espressionistici. Anche il giovane Sebastiano del Piombo si avvalse dell'esempio di Giorgione, dando un taglio più moderno alle sue opere, come la *Pala di San Giovanni Crisostomo* dall'impianto asimmetrico. Un altro giovane promettente fu Lorenzo Lotto, che si ispirò soprattutto a Dürer nell'uso più spregiudicato del colore e della composizione. La partenza di Sebastiano e del Lotto lasciò a Tiziano una sorta di monopolio nelle commissioni artistiche veneziane, soddisfacendo

Tiziano, *Assunta* (1516-1518)

pienamente i committenti con opere capaci di gareggiare, a distanza, con le migliori realizzazioni del Rinascimento romano, quali l'*Assunta* per la basilica dei Frari. Quest'opera, col suo stile grandioso e monumentale, fatto di gesti eloquenti di un uso del colore che trasmette un'energia senza precedenti, lasciò in un primo momento tutta la città stupefatta, aprendo poi le porte all'artista delle più prestigiosi commissioni europee.

Per decenni nessun artista fu in grado di gareggiare con Tiziano sulla scena veneziana, mentre nell'entroterra si svilupparono alcune scuole che avrebbero in seguito condotto a nuovi importanti sviluppi, come la scuola bergamasca e bresciana, che fuse elementi veneti col tradizionale realismo quotidiano lombardo, da cui sarebbe nato il genio rivoluzionario di Caravaggio.

Nella seconda metà del secolo i migliori artisti svilupparono spunti tizianeschi, ora amplificando una tecnica ruvida e dalla pennellata espressiva (Tintoretto), ora ingrandendo la monumentalità delle figure in composizioni di ampio respiro (Paolo Veronese). Sul finire del secolo l'attività di architetto di Andrea Palladio concluse idealmente la stagione del classicismo, arrivando a capolavori di assoluta perfezione formale che furono modelli di imprescindibile prestigio soprattutto all'estero, col palladianesimo.

Marche e Adriatico

Quando si parla del Rinascimento nelle Marche è inevitabile pensare immediatamente alla città di Urbino e al suo ducato, culla di un fenomeno artistico che produsse capolavori assoluti nella pittura e nell'architettura e luogo di nascita di due tra i massimi interpreti rinascimentali dell'arte italiana: Raffaello e Bramante.

Ciò non deve però far scordare altri centri ed altri artisti che diedero un importante contributo al Rinascimento italiano. Si pensi ad esempio ai pittori veneti Carlo e Vittore Crivelli, Lorenzo Lotto, Claudio Ridolfi, che trovarono nelle Marche una nuova patria, dove esprimere al meglio la loro visione del mondo[28].

Lorenzo Lotto, *Santa Lucia davanti al giudice* (1532), Pinacoteca Civica di Jesi

Si pensi anche al santuario di Loreto, il cui lungo cantiere attrasse per decenni scultori, architetti e pittori[29] quali Bramante, Andrea Sansovino, Melozzo da Forlì e Luca Signorelli.

Inoltre si deve ricordare che la Cittadella di Ancona e le rocche del Montefeltro sono tra le più importanti opere di architettura militare del Rinascimento, dovute rispettivamente ad Antonio da Sangallo il giovane e a Francesco di Giorgio Martini[30].

Ad Ancona operò il grande architetto e scultore dalmata Giorgio da Sebenico, meglio noto come Giorgio da Sebenico, che vi realizzò il Palazzo Benincasa e le facciate della Loggia dei Mercanti, della chiesa di San Francesco alle Scale e della chiesa di Sant'Agostino, ricche di sue sculture.

La meritata fama del Ducato di Urbino non deve infine far scordare che anche i duchi di Camerino promossero le arti; la città di Camerino ospitò anzi un'importante scuola di pittura del Quattrocento[31].

Rinascimento adriatico

Nel Quattrocento, le Marche fecero parte di un fenomeno artistico diffuso lungo tutta la costa adriatica, tra Dalmazia, Venezia e Marche, detto "Rinascimento adriatico"[32]. In esso la riscoperta dell'arte classica, soprattutto filtrata attraverso la scultura, è accompagnata da una certa continuità formale con l'arte gotica. Esponenti principali ne furono Giorgio da Sebenico, scultore, architetto ed urbanista, e Nicola di Maestro Antonio d'Ancona, pittore. All'interno del Rinascimento adriatico si può comprendere anche la figura di Carlo Crivelli. Per ciò che riguarda la pittura, questa corrente prende le mosse dal rinascimento padovano.

Urbino

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento urbinate****.*

Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia* (1470-1485)

Alla corte di Federico da Montefeltro a Urbino si sviluppò una prima alternativa al Rinascimento fiorentino, legata soprattutto allo studio della matematica e della geometria. La presenza in città di Leon Battista Alberti, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca e Luca Pacioli, coinvolti nello straordinario progetto del Palazzo Ducale, sviluppò una predilezione per le forme nitide e di impeccabile perfezione formale, che furono un importante esempio per numerose altre scuole. Qui Federico chiamò anche artisti stranieri (Pedro Berruguete e Giusto di Gand) e fece sviluppare l'arte della tarsia indipendentemente dalla pittura, legandola alla rappresentazione virtuosistica di nature morte a *trompe l'oeil* e paesaggi prospettici.

Raffaello nella sua città natale apprese l'amore per la purezza pierfrancescana e per le finezze ottiche del maestro delle *Città ideali*. Tra gli artisti locali, fiorirono anche Fra Carnevale, Bartolomeo della Gatta e Giovanni Santi, padre di Raffaello. Alla scuola degli architetti di palazzo si formò Donato Bramante, capace di sorprendere Milano e Roma con le sue geniali intuizioni.

Alla corte del figlio di Federico, Guidobaldo, lavorò Raffaello. Nel Cinquecento i Della Rovere continuarono la tradizione dei Montefeltro e tennero una corte rinomata in Italia, celebrata come una delle più feconde da Baldassarre Castiglione e per la quale lavorò Tiziano. Francesco Maria I Della Rovere preferì Pesaro a Urbino e vi fece ristrutturare il Palazzo ducale e costruire la villa Imperiale, usando artisti come Girolamo Genga, Dosso e Battista Dossi, Raffaellino del Colle, Francesco Menzocchi e Agnolo Bronzino.

Da ricordare inoltre è la straordinaria fioritura della maiolica tra Urbino, Pesaro e Casteldurante.

Lombardia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento lombardo****,* ***Rinascimento mantovano****,* ***Rinascimento bergamasco e bresciano*** *e* ***Scultura rinascimentale bresciana****.*

Con la chiamata di Leon Battista Alberti e di Andrea Mantegna alla corte di Ludovico Gonzaga, Mantova cambiò volto. L'Alberti applicò ad alcuni edifici sacri il linguaggio romano imperiale, come nella chiesa di San Sebastiano e nella basilica di Sant'Andrea. Contemporaneamente con la decorazione della Camera Picta nel Castello di San Giorgio, Andrea Mantegna diresse i suoi studi verso una prospettiva dagli esiti illusionistici. Al tempo di Isabella d'Este la corte mantovana fu una delle più raffinate in Italia, dove Mantegna ricreava i fasti dell'impero romano (i *Trionfi di Cesare*) e la marchesa collezionava opere di Leonardo da Vinci, Michelangelo, Perugino, Tiziano, Lorenzo Costa e Correggio. L'amore per le arti venne pienamente trasmesso al figlio Federico, che nel 1524 impresse una svolta "moderna" all'arte di corte con l'arrivo di Giulio Romano, allievo di Raffaello, che creò Palazzo Te affrescandovi la celebre *Sala dei Giganti*[33].

Gaudenzio Ferrari, *Concerto degli Angeli*, affresco (1534-1536), santuario della Madonna dei Miracoli, Saronno

Leonardo, *Ultima Cena* (1494-1497)

La Certosa di Pavia

Milano invece fu interessata dalla cultura rinascimentale solo dall'epoca di Francesco Sforza, in cui l'arrivo di Filarete e la costruzione e decorazione della cappella Portinari portò le novità fiorentine aggiornate alla cultura locale, amante dello sfarzo e della decorazione. Numerose furono le imprese avviate in quegli anni, dal Duomo di Milano alla Certosa di Pavia, il Duomo di Pavia (di cui si conserva anche il modello ligneo del 1497) dalla piazza di Vigevano al castello di Pavia. Fu però soprattutto con la generazione successiva che la presenza di Bramante e Leonardo da Vinci impresse alla corte di Ludovico il Moro una decisa svolta in senso rinascimentale. Il primo ricostruì, tra l'altro, la chiesa di Santa Maria presso San Satiro (1479-1482 circa), dove emergeva già il problema dello spazio centralizzato. L'armonia dell'insieme era messa a rischio dall'insufficiente ampiezza del capocroce che, nell'impossibilità di estenderlo, venne "allungato" illusionisticamente, costruendo una finta fuga prospettica in stucco in uno spazio profondo meno di un metro, con tanto di volta cassettonata illusoria[34].

Leonardo invece, dopo aver faticato a entrare nei favori del duca, fu a lungo impegnato nella realizzazione di un colosso equestre, che non vide mai la luce. Nel 1494 Ludovico il Moro gli assegnò la decorazione di una delle pareti minori del refettorio di Santa Maria delle Grazie, dove Leonardo realizzò l'*Ultima Cena*, entro il 1498. L'artista indagò il significato più profondo dell'episodio evangelico, studiando le reazioni e i "moti dell'animo" all'annuncio di Cristo del tradimento da parte di uno degli apostoli, con le emozioni che si diffondono violentemente tra gli apostoli, da un capo all'altro della scena, travolgendo il tradizionale allineamenti simmetrico delle figure e raggruppandole a tre a tre, con Cristo isolato al centro (una solitudine

sia fisica che psicologica), grazie anche all'incorniciatura della scatola prospettica[35]. Spazio reale e spazio dipinto appaiono infatti legati illusionisticamente, grazie anche all'uso di una luce analoga a quella reale della stanza, coinvolgendo straordinariamente lo spettatore, con un procedimento analogo a quanto sperimentava in quegli anni Bramante in architettura[35].

La tumultuosa scena politica, con la cacciata degli Sforza e la dominazione prima francese e poi spagnola, non scoraggiò gli artisti, che anzi tornarono a più riprese a Milano, compreso Leonardo. Il Cinquecento fu dominato in pittura dalla scuola dei leonardeschi, da cui si distaccarono alcune personalità come Gaudenzio Ferrari e i bresciani Romanino, Moretto e Savoldo, seguiti qualche decennio dopo da Giovan Battista Moroni[36]. La seconda metà del secolo fu dominata dalla figura di Carlo Borromeo, che promosse un'eloquente arte controriformata, trovando come interprete principale Pellegrino Tibaldi[37].

Emilia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Rinascimento emiliano***, ***Rinascimento ferrarese*** *e* ***Rinascimento parmense***.

Francesco del Cossa, *Aprile*, Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, Ferrara

Il più vitale centro emiliano del Quattrocento fu Ferrara, dove alla corte degli Este si incontravano le più disparate personalità artistiche, da Pisanello a Leon Battista Alberti, da Jacopo Bellini a Piero della Francesca, dal giovane Andrea Mantegna a stranieri di prim'ordine come Rogier van der Weyden e Jean Fouquet[38]. Fu durante l'epoca di Borso d'Este (al potere dal 1450 al 1471) che i molteplici fermenti artistici della corte si trasformarono in uno stile peculiare, soprattutto in pittura, caratterizzato dalla tensione lineare, dall'esasperazione espressiva, dalla preziosità estrema unita con una forte espressività[38]. Il nascere della scuola ferrarese si coglie nelle decorazioni dello Studiolo di Belfiore e si sviluppò negli affreschi del Salone di Mesi di Palazzo Schifanoia, dove emersero le figure di Cosmè Tura e, in un secondo momento, Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti. I ferraresi ebbero un'influenza fondamentale anche nella vicina Bologna, dove vennero ammirati dagli artisti locali come Niccolò dell'Arca, che proprio all'esempio di essi deve l'esplosione di violento sentimento del celebre *Compianto sul Cristo morto*.

A Bologna aveva già lasciato il suo capolavoro Jacopo della Quercia (la Porta Magna della basilica di San Petronio), opera che fu recepita veramente solo da Michelangelo, che qui si trovò esule decenni dopo. Lo scultore fiorentino fu solo il primo tra numerosi artisti che di passaggio in città vi lasciarono i propri capolavori, ma per avere una valida "scuola bolognese" si dovette aspettare il Cinquecento, quando attorno agli affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia si svilupparono nuovi talenti tra cui spiccava Amico Aspertini, autore di una personale rivisitazione di Raffaello con un'estrova vena espressiva, ai limiti del grottesco[39].

Anche nel Cinquecento Ferrara si confermò come centro esigente e all'avanguardia in campo artistico. Alfonso d'Este fu un fecondo committente di Raffaello e di Tiziano, mentre tra gli artisti locali fece emergere il Garofalo e soprattutto Dosso Dossi[40].

L'altro centro emiliano che beneficiò di un'importante scuola fu Parma. Dopo un sonnacchioso Quattrocento, il nuovo secolo fu un crescendo di novità e grandi maestri, con Filippo Mazzola, il Correggio e Parmigianino[41].

Dosso Dossi, *Sapiente con compasso e globo*

Romagna

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Rinascimento romagnolo***, ***Rinascimento riminese***, ***Rinascimento a Cesena*** *e* ***Scuola forlivese***.

La Romagna invece ebbe un lampo sulla scena artistica con la signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesta a Rimini. Egli chiamò a lavorare in città Leon Battista Alberti, Agostino di Duccio e Piero della Francesca, che crearono opere marcatamente celebrative del committente, alla cui morte nessuno raccolse però l'eredità.

Gli altri centri di una certa importanza furono Forlì, dove l'esempio di Piero e degli urbinati fu stimolo fecondo per Melozzo e le sue visioni da sott'in su, le prime in Italia, nonché per Marco Palmezzano; e Cesena ove con la corte dei Malatesta, e nel particolare di Malatesta Novello, fu eretta la Biblioteca Malatestiana ad opera dell'architetto Matteo Nuti (con l'influsso del magistero di Leon Battista Alberti) e dello scultore Agostino di Duccio, e successivamente di Cesare Borgia, che portò in città Leonardo Da Vinci.

Umbria

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Rinascimento umbro***.

L'Umbria, frammentata in più entità politiche, ebbe diversi tempi di adesione al gusto rinascimentale da centro a centro. In ogni caso si registrò spesso una prima fase di assorbimento passivo, generante solo in un secondo momento una partecipazione attiva alle novità. Tra i primi e più significativi esempi ci fu la Perugia dei Baglioni, dove lavorarono numerosi artisti fiorentini, senesi e urbinati[42].

Luca Signorelli, *Dannati all'Inferno* (1499-1502)

Poco prima della metà del secolo si registrano già alcuni pittori maturi e attivi in regione, capaci di filtrare alcuni elementi innovativi nel proprio stile: Giovanni Boccati, Bartolomeo Caporali e Benedetto Bonfigli. A Piero della Francesca si rifaceva la prima opera inequivocabilmente rinascimentale, le otto tavolette delle *Storie di san Bernardino*, in cui lavorò il giovane Pietro Perugino, artista formatosi nella bottega del Verrocchio a Firenze e interessato alle ultime novità dalle Fiandre, in particolare l'opera di Hans Memling. Fu lui il primo a sviluppare quello stile "dolce e soave" che ebbe una notevole fortuna negli ultimi decenni del Quattrocento. I suoi dipinti religiosi, con la loro indefinita caratterizzazione di personaggi e luoghi, intonati a un tono lirico e contemplativo, con una morbida luce soffusa, un chiaroscuro che evidenzia la rotondità delle forme, colori ricchi, assenza di drammaticità nelle azioni, paesaggi idilliaci e teatrali architetture di sfondo. Attivissimo a Firenze e a Perugia, dove teneva bottega contemporaneamente, fu tra i protagonisti a Roma della prima fase della decorazione della Cappella Sistina[43].

Pinturicchio, *Pala di Santa Maria dei Fossi* (1496-1498), dettaglio

Suo allievo fu Pinturicchio, che sviluppò una pittura simile ma sovrabbondante nella decorazione con motivi all'antica a dorature. Approfittando della temporanea mancanza di maestri a Roma dopo la partenza dei frescanti della Sistina (1482), fu in grado di organizzare un'efficiente bottega che conquistò importanti commissioni sotto Innocenzo VIII e Alessandro VI[44].

A Orvieto la decorazione del Duomo raggiunse un culmine con l'arrivo di Luca Signorelli, che creò un celebre ciclo di affreschi nella Cappella di San Brizio con le *Storie dell'umanità alla fine dei tempi*, un tema millenaristico particolarmente appropriato all'incipiente scadere del secolo (fu avviato nel 1499).

Ai centri umbri è legata anche la prima attività di Raffaello Sanzio, originario di Urbino e menzionato per la prima volta come "maestro" nel 1500 (a circa diciassette anni), per una pala d'altare destinata a Città di Castello. Nella stessa città dipinse altre tavole tra cui lo Sposalizio della Vergine, in cui traspare evidente il riferimento al Perugino, Sempre a Città di Castello hanno lavorato Luca Signorelli, Vasari, Rosso Fiorentino, Della Robbia ecc.

Toscana fuori Firenze

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Urbanistica di Pienza***.

Per ovvie ragioni, la Toscana al di fuori di Firenze fu interessata dal continui scambi col capoluogo, con gli artisti locali che andavano a formarsi nel centro principali e i committenti di provincia che si rivolgevano alle botteghe fiorentine per le loro opere. Fu così che a Pescia e a Pistoia si registrarono le prime architetture di matrice brunelleschiana fuori da Firenze, oppure che a Prato lavorò per un decennio Filippo Lippi compiendo una fondamentale svolta artistica, mentre Sansepolcro venne ravvivata dalla presenza di Piero della Francesca, attivo dopotutto anche a Firenze. L'unica città fondata ex novo di tutto il Rinascimento fu Pienza, realizzata da Bernardo Rossellino, su commissione di Pio II. Qua è là nella regione vennero portate avanti le riflessioni sugli edifici a pianta centrale[45]. Vitalissima fu poi Cortona, terra di maestri quali Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta.

Domenico di Bartolo, *Elemosina del vescovo* (1442-1443), pellegrinaio di Santa Maria della Scala di Siena

Un caso a parte fu Siena, erede di una stagione artistica di altissimo livello durante il medioevo. Visitata precocemente da Donatello, già ai primi del Quattrocento Jacopo della Quercia vi sviluppò un'originale sintesi artistica che non può più essere definita "gotica", pur non rientrando nelle tradizionali caratteristiche del Rinascimento fiorentino. In pittura il confine fra gotico e Rinascimento scivolò sempre su una sottile linea, senza una frattura netta come a Firenze. Maestri come Giovanni di Paolo, il Sassetta, il Maestro dell'Osservanza si mossero sicuramente nell'ambito gotico, ma i loro risultati, con le figure eleganti e sintetiche, la luce chiarissima, la tavolozza tenue, furono sicuramente d'esempio per maestri rinascimentali

come Beato Angelico e Piero della Francesca. Altri svilupparono una precoce adesione all'impostazione prospettica già negli anni trenta/quaranta del Quattrocento, come i frescanti del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala, tra cui il polivalente Lorenzo Vecchietta.

Molti artisti senesi trovarono altrove la propria fortuna, come Agostino di Duccio, Francesco di Giorgio o Baldassarre Peruzzi.

Nel Cinquecento la città conobbe un notevole sviluppo sotto la signoria di Pandolfo Petrucci. Il principale cantiere artistico era ancora il Duomo, dove lavorarono anche Michelangelo, nel 1501, e Pinturicchio, nel 1502 affrescando la Libreria Piccolomini e usando, in parte, disegni del giovane Raffaello. Grande impegno veniva inoltre profuso nel completamento del pavimento istoriato[46]. Importanti sviluppi si ebbero con l'arrivo in città del pittore piemontese Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, che portò uno stile aggiornato alle novità leonardesche che aveva visto a Milano, ma fu soprattutto Domenico Beccafumi a creare uno stile sperimentale basato sugli effetti di luce, di colore e di espressività. Nel 1553, la città venne sanguinosamente espugnata da Cosimo I de' Medici, perdendo la sua secolare indipendenza e, praticamente, anche il suo ruolo di capitale artistica[46].

Piemonte e Liguria

All'inizio del Quattrocento zone come il Piemonte e la Liguria vennero interessate dalla cosiddetta "congiuntura Nord-Sud", una corrente in cui gli elementi fiamminghi e mediterranei si fondevano insieme, favoriti dai commerci e dalle relazioni politiche. Napoli ne fu probabilmente l'epicentro in un arco vastissimo e disomogeneo, che comprendeva anche la Provenza, Palermo e Valencia. I principali artisti attivi nell'area furono Donato de' Bardi, Carlo Braccesco e Zanetto Bugatto[47].

Per sviluppi artistici di rilievo si dovette attendere in Piemonte l'epoca di Gaudenzio Ferrari e del sacro Monte di Varallo, mentre nella ricchissima Genova la scena artistica locale decollò solo nel Cinquecento, col rinnovamento architettonico di Galeazzo Alessi, Giovan Battista Castello e Bernardino Cantone. La riqualificazione della Strada Nuova richiese anche un'abbondante produzione di affreschi, a cui lavorarono l'assistente di Raffaello Perin del Vaga e Luca Cambiaso[48].

I Regni di Napoli e Sicilia

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Rinascimento napoletano*** *e* ***Rinascimento siciliano****.*

Nel Sud, diviso tra il regno di Napoli nel continente e il regno di Sicilia (della Corona d'Aragona) sull'isola omonima, l'arte rinascimentale fu strettamente legata alle influenze franco-fiamminghe, dovute a rotte politiche e, in parte, commerciali.

Il Rinascimento a Napoli, fu composto nel Quattrocento da due stagioni principali. La prima è legata al regno di Renato d'Angiò, dal 1438 al 1442, quando portò in città il suo gusto dagli ampi orizzonti culturali, culminato nell'attività di Barthélemy d'Eyck e Colantonio. La seconda è legata all'insediamento in città di Alfonso I d'Aragona dal 1444, che coinvolse il regno nel giro degli scambi strettissimi con gli altri territori della corona aragonese e chiamando in città artisti catalani, come Guillén Sagrera e Lluís Dalmau.

Più tardi, i legami culturali ed artistici con Firenze trasformarono Napoli in una delle capitali del Rinascimento italiano: la Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara ne fu un primo esempio.

In ogni regione del Regno di Napoli si ebbero contributi all'arte rinascimentale, sebbene tutte gravitanti intorno all'unica corte reale. Tra gli esempi più significativi, artefici pugliesi come Stefano da Putignano, calabri come Giovanni Francesco Mormando, abruzzesi come Andrea dell'Aquila e lucani come

l'architetto-compositore Novello da San Lucano, autore della chiesa del Gesù Nuovo.

Anche nel Regno di Sicilia la versione locale dell'arte rinascimentale fu influenzata dalle particolari connessioni con la penisola iberica, con la Francia e le Fiandre, che portarono spesso artisti stranieri a lavorare nei principali scali del regno, Palermo e Messina. In quest'ultima città in particolare si formò Antonello, il quale introdusse la tecnica a olio in Italia, grazie agli stretti rapporti con pittori d'oltralpe, tra cui, forse, Petrus Christus[49].

Abruzzo e Molise

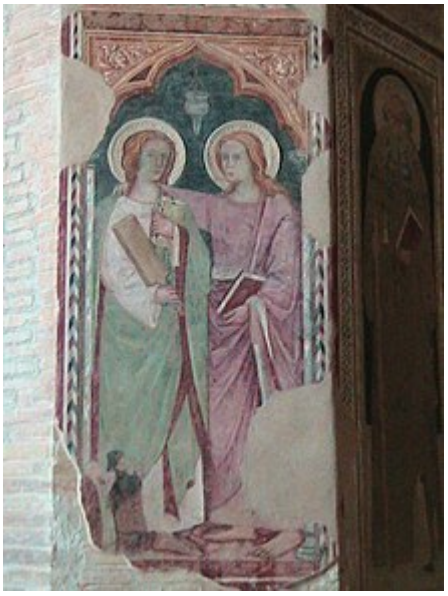
Facciata della Basilica di San Bernardino a L'Aquila

In Abruzzo l'arte rinascimentale entrò sia grazie al vasto programma culturale proposto dalla famiglia Acquaviva nel teramano, nel ducato di Atri, in cui tra i famosi artisti il più celebre fu Andrea De Litio, sia a causa delle ricostruzioni dovute al primo grande terremoto dell'Aquila del 1461. Presso la città l'opera rinascimentale di maggior rilievo è la basilica di San Bernardino, costruita a partire dal 1454, dieci anni dopo la morte in loco del predicatore senese. La facciata fu iniziata nel 1524 da Cola dell'Amatrice e terminata nel 1542[50], e costituisce l'apparato più significativo della struttura, ispirata a un progetto di Michelangelo Buonarroti. Nella città aquilana intervennero tra la seconda metà del '400 e per gran parte del '500 le maggiori maestranze locali, come Andrea De Litio, Silvestro dell'Aquila, Francesco da Montereale e Saturnino Gatti, che beneficiarono del mecenatismo delle famiglie locali quali i Branconio, gli Alfieri e i De Nardis. In particolare Giovanni Battista Branconio nel XV secolo volle rinnovare il palazzo gentilizio, che fu affrescato con le scene di vita di San Clemente, oggi noto come Palazzo Farinosi Branconi. Nel campo scultoreo fu perfezionata la tecnica del legno intagliato, data la ricca produzione di sculture sacre, spesso Madonne con Bambino, circolanti in città. Molte di queste furono realizzate da Silvestro, che nel 1500 s'incaricò anche di firmare il monumento commemorativo a Bernardino da Siena nella basilica, costruendo il Mausoleo di San Bernardino.
Nel campo pittorico Andrea De Litio si occupò di affrescare le lunette delle chiese, assieme ad Antonio da Atri, mentre Saturnino Gatti tradusse in Abruzzo lo stile classico del rinascimento fiorentino, negli esempi del ciclo di affreschi vivace e solenne della chiesa di San Panfilo a Tornimparte, realizzato nella prima metà del '500.[51]

La città ideale di Giulia Nova

Presso il teramano si sviluppò al livello architettonico una tecnica unica di realizzazione delle torri campanarie. La proposta di Antonio da Lodi, attivo nella seconda metà del '400, voleva imponenti e svettanti torri campanarie delle chiese principali dei maggiori centri dell'Abruzzo Ultra, costituite da base quadrata in blocchi di pietra, e innalzamento dei settori in mattoni, con ornamenti di vario tipo, spesso tendenti al gotico.

Campo di libertà artistica era la parte della sommità delle torri, ornate di merlature, beccatelli, cornici e lanterne centrali che servivano a tenere la cuspide ottagonale, o conica. Simili torri furono commissionate a Teramo, Atri, Città Sant'Angelo, Campli e Chieti. La più importante è la torre del Duomo di Teramo di Antonio da Lodi, realizzata alla fine del '400.[52]



Affreschi di Andrea De Litio nella Cattedrale di Atri

Presso la corte del ducato d'Atri, Giulio Antonio Acquaviva volle la costruzione di una £città ideale" nel 1471 presso il vecchio abitato di *Castrum Sancti Flaviani*, che fu interamente ricostruito sotto un preciso progetto architettonico rinascimentale, e nominato "Giulia Nova"[53], ossia Giulianova. Tale città era dotata di un sistema fortificato lineare a pianta quadrata con tre torri per ciascun lato, e vie principali del cardo e decumano che conducevano alla piazza principale del Duomo di San Flaviano.
Presso la capitale di Atri invece il pittore abruzzese Andrea De Litio fu impegnato dal 1461 al 1480 nella realizzazione del ciclo di affreschi del presbiterio della Cattedrale di Santa Maria Assunta, e successivamente nella pittura degli oltre cento affreschi delle *Storie della vita di Gesù e Maria*, con altrettanti affreschi presso le colonne della navata rappresentanti i santi e i Padri della Chiesa.

La Fortezza spagnola di L'Aquila

Nel campo militare dal 1510 Carlo V promosse la costruzione del Fortino del Pescara presso la foce del fiume Aterno-Pescara (dove oggi sorge la moderna città), fortezza all'avanguardia per respingere meglio gli attacchi degli Ottomani sulla costa. Ugualmente il sistema fortificato delle torri costiere del Regno si dilatò in tutte le principali città abruzzesi, del quale solo alcuni esempi come Torre di Cerrano e Torre della Vibrata presso Pineto sono ancora intatte.
Presso L'Aquila, sconfitta in una battaglia politica di potere contro il viceré spagnolo Pedro Alvarez de Toledo, fu avviata nel 1534 la costruzione del Forte spagnolo a spese della città, che tuttavia si dimostrò uno dei complessi fortificati d'incastellamento più moderni dell'epoca nel Regno di Napoli.[54]

Nel 1574 venne ampliata anche la fortezza borbonica a Civitella del Tronto, dotata di un Palazzo del Governatore, di un'armeria e di una cappella cristiana.
Nell'hinterland teramano altre strutture religiose minori di interesse romanico, che furono costruite o restaurate in stile rinascimentale, sono la chiesa di Sant'Andrea a Castelbasso, di ispirazione tardogotica, la chiesa di San Giovanni a Castelnuovo di Campli e la chiesa di Santa Maria del Soccorso a Tortoreto Alto.

Nella zona di Penne e Loreto Aprutino si andò sviluppando nell'avanzato '500 l'arte della lavorazione della maiolica di Castelli, che comportava la realizzazione di oggetti ad uso quotidiano con l'abbellimento di dipinti di argomento pastorale o bucolico, che pian piano assunse una chiara connotazione artistica. Botteghe sorsero a Loreto e Castelli, rappresentate dalle famiglie Grue e Gentile, tra le più influenti, che sperimentarono varie tipologie di cromatura. Molte maioliche furono prodotte anche a Rapino, presso Chieti e a Lanciano, che andarono a ornare alcune principali chiese campestri come la parrocchia dell'Iconicella e Santa Liberata. Nella città del Miracolo Eucaristico di rinascimentale ci è giunto solo un ciclo di affreschi della chiesa santuario di San Francesco, risalenti al XVI secolo, che mostrano scene tratte dai *Vangeli apocrifi*.
Nell'Abruzzo Ultra-Citeriore cicli pittorici rinascimentali furono eseguiti anche a Loreto Aprutino nell'abbazia di Santa Maria in Piano, nell'affresco del *Giudizio Universale* della metà del XV secolo, on varie chiese della città di Chieti e a Penne. Molti di questi sono stati traslati nel Museo civico diocesano. Purtroppo gran parte della produzione quattro-cinquecentesca realizzata nei centri nella Marsica e nella

Vaso in maiolica di Castelli

valle Peligna sono andati perduti a causa delle distruzioni dei terremoti del 1706 e del 1915. Presso la Marsica, a confine con l'hinterland aquilano nell'Altopiano delle Rocche, si sono conservati solo gli affreschi cinquecenteschi dell'Abbazia di San Giovanni Battista di Lucoli.

Affreschi della chiesa di San Panfilo a Tornimparte (AQ)

Il Molise, sempre a causa dei terremoti e ricostruzioni, si è conservato poco della produzione rinascimentale, ma si può dire che fu usata sia per la decorazione di palazzi gentilizi, che come nuovo stile per il restauro delle vecchie chiese medievali. Esempi di palazzi gentilizia si hanno a Campobasso, Larino e soprattutto al Castello di Capua a Gambatesa, dove gli affreschi sono parietali, e usati nella squisita forma di rappresentare una stanza nella stanza con finti panneggi e false aperture di portali classici. Anche il Castello Pandone di Venafro mostra agli interni degli eleganti dipinti equestri, considerati un caso unico nella regione. Chiese rinascimentali invece, che hanno più o meno conservato l'aspetto originario, sono le parrocchie di Agnone, specialmente la chiesa conventuale di San Francesco d'Assisi, l'eremo dei Santi Cosma e Damiano a Isernia e la Collegiata di Guglionesi.

Puglia e Basilicata

Nardò, il castello Acquaviva

Toccata solo marginalmente dal Rinascimento, la Puglia e la Basilicata conservano comunque alcune importanti opere di autori rinascimentali, soprattutto napoletani e veneziani, grazie rispettivamente alle rotte terrestri e marittime. Tuttavia l'influenza sulla produzione locale fu scarso. Si possono citare come esempi il busto di Francesco II del Balzo nel Museo diocesano di Andria, attribuito a Francesco Laurana, la *Santa Eufemia* attribuita a un valido artista padovano nella cattedrale di Irsina, o le tavole veneziane di Giovanni Bellini a Lecce, di Lorenzo Lotto a Giovinazzo, e i polittici della chiesa di Santa Maria nelle isole Tremiti o della chiesa Madre di Miglionico (quest'ultimo di Cima da Conegliano). Altre opere sono il mausoleo di Angela Castriota Skanderbeg della chiesa di Santa Sofia a Gravina in Puglia o la statua di San Michele Arcangelo nella grotta dell'omonimo santuario nel Gargano.

In Puglia lavorarono Giorgio da Sebenico e il fiorentino Giovanni Cocari nel cantiere della chiesa di Santa Maria alle Isole Tremiti. L'influenza della cultura di Napoli degli angioini invece toccò il casato pugliese degli Orsini del Balzo, che eressero per loro dei preziosi cenotafi e sepolcri, presenti nella basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina e nella cattedrale di San Cataldo a Taranto. Tali sepolcri rinascimentali evocano sicuramente i mausolei durazzeschi e angioini, come quelli della basilica di Santa Chiara di Napoli. I contatti culturali aumentarono, nel 1492 Alfonso di Calabria compì con Francesco di Giorgio Martini un viaggio in Terra d'Otranto per la ricognizione dei castelli, con a seguito lo scultore Guido Mazzoni. Nel 1503 la Puglia entrò a far parte del viceregno napoletano e gli arrivi di opere da Napoli si

fecero via via più frequenti. Tali contatti favorirono lo sviluppo di botteghe di artisti locali al servizio della famiglia Acquaviva di Atri e quella degli Aragona, stanziati presso Galatina (Nuzzo Barba), Conversano e Nardò. Niccolò Ferrando fu attivo a Otranto; Stefano, il più prolifico scultore rinascimentale pugliese, a Putignano; Raimondo da Francavilla Fontana scolpì il portale della collegiata di Manduria; il Maestro di Brindisi fu attivo nel basso Salento.

In Basilicata centro nevralgico del rinascimento fu Matera. Il più noto scultore rinascimentale fu Altobello Persio, appartenente una nobile famiglia di Montescaglioso, impresario nell'arredo scultoreo nella maggior parte delle chiese materane. Con Altobello e il fratello Aurelio, attivo nella chiesa madre di Castellana, si assistette all'inedito innesto di elementi siciliani nella scultura appulo-lucana del Cinquecento, caratterizzata da forti propensioni classicizzanti, specialmente nel Salento, prima dell'esplosione artistica del barocco leccese; figure di passaggio furono Ferrando e Gabriele Riccardi, attivo nella basilica di Santa Croce a Lecce.

Il Rinascimento in Sicilia rappresenta il progressivo sviluppo della cultura e dell’arte rinascimentale nell’isola, a partire dai suoi centri di diffusione Firenze, Roma e Napoli, e i conseguenti esiti artistici che spesso rappresentavano un compromesso tra classicismo rinascimentale, il tardo substrato culturale medievale e il Influenze fiamminghe e gotiche. Infatti Messina, città facente parte della lega anseatica, sviluppò un forte legame culturale con i fiamminghi nonché la migrazione dei lavoratori fiamminghi che si stabilirono in Sicilia. Questa forte presenza fiamminga continuò nei secoli seguenti. Nei secoli XV e XVI la Sicilia fu prima sottoposta al governo aragonese e poi divenne parte dell’impero asburgico di Carlo V e del Regno di Spagna dei suoi successori.

La storia della lenta affermazione della lingua rinascimentale sull’isola può essere convenzionalmente avviata nel decennio tra il 1460 e il 1470 con la presenza in Sicilia di Antonello da Messina, Francesco Laurana e Domenico Gagini, talvolta presenti negli stessi luoghi, con influenze reciproche.

Premessa storiografica Fino a pochi anni fa, la storiografia artistica, e non solo, concordava di considerare la cultura siciliana in una condizione isolata ed emarginata durante la dominazione spagnola, ritardando così lo studio dell’arte prodotta in Sicilia durante il Rinascimento e oltre. Il pensiero risorgimentale ottocentesco pesa su questo pregiudizio, volto a dimostrare l’interruzione dei rapporti tra la cultura italiana e la Sicilia dal periodo dei Vespri al XIX secolo. Questo pregiudizio sopravvisse fino al XX secolo e condizionò la comprensione dei fenomeni artistici. In effetti, da questo presupposto è venuto a vedere la povertà dell’arte siciliana. Negli ultimi decenni del XX secolo l’osservazione che i fenomeni artistici della Sicilia e di altre regioni meridionali erano ancora in gran parte da scoprire e la ricerca storica sui complessi rapporti tra l’isola e l’intero Mediterraneo tra XV e XVIII secolo, ha portato a una profonda revisione storiografica, ma è rimasta a livello specialistico e settoriale. I primi studi e le prime rivalutazioni hanno interessato il periodo barocco, ma in seguito gli studi hanno notevolmente ampliato il panorama artistico del periodo rinascimentale, in Sicilia e in generale nell’Italia meridionale, caratterizzato dall’immigrazione in Sicilia di numerosi artisti dalla penisola e dalla formazione di importanti negozi locali.

Colore e luce nella pittura

Nella pittura rinascimentale, una particolare importanza rivestì l'uso della luce e del colore. Un diverso grado di luminosità era, anche nell'arte medievale, uno dei metodi per indicare la posizione di un corpo o una superficie nello spazio. Ma se i pittori del XIV secolo coloravano con toni tanto più scuri quanto l'oggetto si trovava in lontananza, nel corso del XV secolo, sull'esempio dei miniatori francesi e dei pittori fiamminghi, tale principio venne ribaltato, grazie alla cosiddetta prospettiva aerea: in profondità il colore si schiariva e diventava più luminoso secondo i naturali effetti atmosferici.

Il colore tenne a lungo, ancora fino al XVI secolo, un ruolo spesso simbolico e funzionale, legato cioè al suo valore intrinseco: le figure in una scena religiosa andavano spesso realizzate, per contratto, con una certa quantità di rosso, di oro o di blu lapislazzuli, materiali costosissimi che avevano la funzione di offerta alla divinità.

A partire dal XV secolo comunque i teorici iniziarono sempre più spesso ad argomentare un uso più libero del colore. Tra il 1440 e il 1465 a Firenze prese piede un indirizzo artistico che venne poi definito "pittura di luce". I suoi esponenti (Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, il tardo Beato Angelico, Paolo Uccello e Piero della Francesca), costruivano un'immagine basandosi sui valori cromatici e nella disputa tra chi attribuiva maggiore importanza al "disegnare" o al "colorare" presero posizione soprattutto per il secondo. Oltre ad usare luce e colore per definire i soggetti, essi iniziarono ad usare i "valori luminosi" di certi colori per illuminare il quadro.

Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* (1445 circa)

Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435-36) chiarì i termini della questione, specificando come il colore non fosse un valore intrinseco del soggetto, ma dipendesse innanzitutto dall'illuminazione. Distinse quattro colori originari, dai quali si sviluppavano tutti gli altri toni: rosso, celeste, verde e il "bigio" cioè il color cenere. Quest'ultimo colore prevalse nella prima metà del XV secolo come tono intermedio nei trapassi tra un colore e l'altro, per poi essere soppiantato, nella seconda metà, dai toni bruni, come nelle opere di Leonardo da Vinci, dove creavano il particolare effetto dello "sfumato" che rendeva i contorni indeterminati.

Sul finire del XV secolo l'esperienza dei colori variopinti può dirsi accantonata in favore di una prevalenza del chiaroscuro[55].

Note

1. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 25.
2. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 24.
3. ^ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, pag. 75-76, Sansoni, Firenze, 1978.
4. ^ AA. VV. *Urbino Galleria Nazionale della Marche*, Electa, Milano 2005. Attribuito variamente a: Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Luciano Laurana, Melozzo da Forlì o ad un anonimo fiorentino
5. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 158.
6. ^ N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, Bari 1998, p. 107.
7. ^ P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, Milano, Electa, 2000, p. 36.
8. ^ R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 235.
9. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 58.
10. ^ Dorfles *et al*., p. 131.
11. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 15-16.
12. De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 24-37.

13. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 135.
14. ^ Emma Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, in *Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2004, pag. 10. ISBN 88-8117-099-X
15. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 136.
16. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 153.
17. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 148.
18. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pagg. 183-192.
19. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pagg. 238-242.
20. ^ Ludovico Gatto, *Storia di Roma nel Medioevo*, Newton & Compton, Roma 1999. ISBN 88-8289-273-5
21. ^ Zuffi, *Quattrocento*, cit., pag. 200.
22. ^ Zuffi, *Quattrocento*, cit., pag. 304.
23. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 196 e ss.
24. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 209 e ss.
25. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 243 e ss.
26. ^ Pierluigi De Vecchi, La Cappella Sistina, Rizzoli, Milano 1999, pag. 217. ISBN 88-17-25003-1
27. ^ Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche*; Fabio Mariano, *Architettura nelle Marche*
28. ^ P. Zampetti, *Carlo Crivelli*, Nardini Editore 1986; Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto*, Londra 1895, edizione italiana rivista, Milano 1955
29. ^ Federico Zeri, Paolo Fossati, *Storia dell'arte italiana*, Volume 12, Einaudi, 1983
30. ^ Fabio Mariano, *Architettura nelle Marche* Nardini Editore, 1995
31. ^ Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche* volume I, Nardini editore, Firenze, ISBN 88-404-1107-0
32. ^ Fonti principali che parlano del Rinascimento Adriatico:
    - Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche*, Nardini editore, Firenze, 1988 (pagina 333);
    - Pietro Zampetti, *Carlo Crivelli, Nicola d'Ancona e il Rinascimento adriatico*;
    - Pietro Zampetti, *Francesco Podesti*, editrice Electa, Milano 1996 (pagina 38)
    - Ileana Chiappini di Sorio, *Giorgio da Sebenico*, in *Scultura nelle Marche*, Nardini editore, Firenze 1996 (pagina 264);
    - Fabio Mariano, *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, editrice Il lavoro editoriale, 2003 ISBN 88-7663-346-4
    - Fabio Mariano, *La stagione adriatica del gotico fiorito*, in *Architettura nelle Marche*, Nardini editore Firenze 1995
    - Fabio Mariano, *Giorgio di Matteo da Sebenico e il "Rinascimento alternativo" nel '400 adriatico*, in "Critica d'Arte", Anno LXXIII, n.45-46, gennaio-giugno 2011(2012), Casa editrice Le Lettere, Firenze 2012, (pagine 7-34.);
    - Vittorio Sgarbi, Stefano Papetti, *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo D'Alessandro e Ludovico Urbani*, editore Federico Motta, 2001
33. ^ Zuffi, 2005, cit., pag. 238.
34. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 165.
35. De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 168.
36. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit. pagg. 230-232.
37. ^ Zuffi, *Cinquecento*, cit., pag. 189.
38. De Vecchi-Cerchiari,. cit., pag. 108.
39. ^ Zuffi, *Atlante*, cit., pag. 290.
40. ^ De Vecchi-Cerchiari,. cit., pag. 234.

41. ^ De Vecchi-Cerchiari,. cit., pag. 235 e ss.
42. ^ AA. VV., Umbria ("Guida rossa"), Touring Club editore, Milano 1999, pag. 68. ISBN 88-365-1337-9
43. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 156.
44. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 157.
45. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 192-193.
46. Zuffi, cit., pag. 228.
47. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 65.
48. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 303.
49. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 125 e ss.
50. ^ *Nicola Filotesio*, su *treccani.it*.
51. ^ *Saturnino Gatti:il ciclo di Tornimparte*, su *tesoridabruzzo.com*.
52. ^ *Torre del Duomo di Teramo*, su *geoplan.it* (archiviato dall'url originale il 12 giugno 2016).
53. ^ Il toponimo di *Giulia nova* veniva usato soprattutto nella lingua scritta e in cartografia. Fu con tale denominazione che apparve nella *Carta del Regno di Napoli* di Giordano Ziletti (Venezia, 1557), nella *Carta d'Abruzzo Ultra*, di Natale Bongiorno (Roma, 1587) e in altre note mappe di epoche successive. Le carte indicate sono citate in: Mario Bevilacqua, *Giulianova. La Costruzione di una città ideale del Rinascimento*, Napoli, Electa Napoli (del Gruppo Mondadori Electa SpA), 2002, ISBN 88-510-0085-9.
54. ^ *Castello Cinquecentesco - Forte spagnolo*, su *inabruzzo.it*.
55. ^ Per tutto il paragrafo: Birgit Laskowski, *Piero della Francesca*, collana *Maestri dell'arte italiana*, Gribaudo, Milano 2007, pag. 68. ISBN 978-3-8331-3757-0

Bibliografia

- Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, ISBN 88-222-4503-2;
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7212-0
- Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Electa, Milano 2004. ISBN 88-370-2315-4
- Stefano Zuffi, *Il Cinquecento*, Electa, Milano 2005. ISBN 88-370-3468-7

Voci correlate

- Rinascimento
- Rinascimento italiano
- Italia rinascimentale

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**arte del Rinascimento (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Renaissance_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Le pittrici del Rinascimento*, su *elapsuswebzine.blogspot.it*.

Controllo di autorità	LCCN (EN) sh85007860 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007860) · BNE (ES) XX525340 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525340) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525340) · J9U (EN, HE) 987007295499505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295499505171) · NDL (EN, JA) 00569812 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00569812)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_del_Rinascimento&oldid=132756244"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 mar 2023 alle 11:45.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Masaccio

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando il partigiano Masaccio, vedi **Primo Visentin**.*

> «Le cose fatte inanzi a lui [prima di Masaccio] si possono chiamar dipinte, e le sue vive, veraci e naturali.»
>
> (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Vita di Masaccio da San Giovanni di Valdarno pittore)

Crocifissione, Napoli

Masaccio, soprannome di **Tommaso di Ser Giovanni di Mòne di Andreuccio Cassài** (Castel San Giovanni in Altura, 21 dicembre 1401 – Roma, giugno 1428), è stato un pittore italiano. Fu uno degli iniziatori del Rinascimento a Firenze, rinnovando la pittura secondo una nuova visione rigorosa, che rifiutava gli eccessi decorativi e l'artificiosità dello stile allora dominante, il gotico internazionale. Partendo dalla sintesi volumetrica di Giotto, riletta attraverso la costruzione prospettica brunelleschiana e la forza plastica della statuaria donatelliana, inserì le sue «figure vivissime e con bella prontezza a la similitudine del vero» (Vasari) in architetture e paesaggi credibili, modellandole attraverso l'uso del chiaroscuro. Bernard Berenson disse di lui: «Giotto rinato, che ripiglia il lavoro al punto dove la morte lo fermò».

Masaccio

Indice

Biografia e opere
- Origini
- A Firenze
- Trittico di San Giovenale
- La collaborazione con Masolino
- Storie di San Giuliano
- Sant'Anna Metterza
- Cappella Brancacci
- La Sagra
- Polittico di Pisa
- Opere per privati
- La Trinità
- Ultimo periodo

Opere
- Opere di attribuzione incerta

Opere perdute
Casa Masaccio
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia e opere

Origini

> «Fu una persona astrattissima e molto a caso, come quello che, avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola, si curava poco di sé e manco d'altrui. E perché e' non volle pensar già mai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio. Non già perché e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine.»
>
> (Giorgio Vasari)

Cassoni nuziali (Museo Bardini). Era l'attività del nonno di Masaccio nella quale egli si formò forse come pittore.

Maso (Tommaso) di ser Giovanni di Simone (Mone) Cassai, detto Masaccio, nacque a Castel San Giovanni (odierna San Giovanni Valdarno) il 21 dicembre 1401, giorno di san Tommaso Apostolo, da ser Giovanni di Mone Cassai, notaio, e da Jacopa di Martinozzo. I due vivevano nella casa, ancora esistente a San Giovanni, del nonno paterno Simone, che era un prospero artigiano costruttore di casse lignee (da cui il cognome "Cassai") sia per uso domestico che commerciale. Il padre doveva essere stato incoraggiato sin da piccolo all'attività notarile, facendogli studiare latino e procedura legale, se già a vent'anni, l'età minima per la professione, prendeva l'abilitazione per l'ufficio di notaio.

Nel 1406 il padre morì improvvisamente, a soli ventisette anni, e poco tempo dopo la moglie diede alla luce un secondo figlio, chiamato in onore dello scomparso padre, Giovanni, successivamente detto lo Scheggia, che intraprese anche lui la carriera di pittore. Qualche anno più tardi monna Jacopa si risposò con Tedesco di Mastro Feo, un ricco speziale anch'esso vedovo e con due figlie. Il 17 agosto del 1417 morì Tedesco di Mastro Feo e Masaccio divenne il capofamiglia.

Per quanto riguarda la sua formazione, secondo il Berti (1989) egli si formò "verosimilmente nella fiorente a abbastanza modernista bottega di Bicci di Lorenzo; mentre il Boskovits (2001) pensa al cognato Mariotto di Cristofano e la Padoa Rizzo (2001) al per altro sconosciuto Niccolò di ser Lapo: tutte ipotesi che allo stato, in mancanza di documenti certi, rimangono tali.

A Firenze

Maestro di Figline, *Maestà*

Ugo Procacci scoprì dei documenti che provavano l'affitto in quegli anni da parte della madre di Masaccio di alcune stanze da una certa monna Piera de' Bardi nella zona di San Niccolò, dove probabilmente Masaccio poté stare, magari a bottega dal cognato. È probabile anche che Masaccio facesse spesso la spola con Castel San Giovanni, per occuparsi degli interessi della madre nella contestata successione del patrigno.

Si stima che l'arrivo a Firenze di Masaccio debba datarsi entro il 1418, quando la città era nel pieno di un periodo di prosperità economica, sociale e culturale. Nei primi decenni del Quattrocento però la pittura era, come era stato prima di Giotto, in posizione molto arretrata rispetto ai traguardi coevi di scultura e architettura. La mancanza di modelli diretti dell'antichità rendeva impossibile un confronto diretto con l'arte classica e, mentre l'imitazione dei modi giotteschi si faceva sempre più ripetitiva e sterile, la novità era costituita dal gotico internazionale. Grazie ad autori quali Gherardo Starnina e Lorenzo Monaco questo stile, basato su una stilizzazione raffinata e su un potenziamento naturalistico di gesti e espressioni, si diffuse e coprì l'accresciuta richiesta, soprattutto privata, di pale d'altare, affreschi e opere per la devozione privata e da viaggio. Rari furono invece, in quei decenni, i grandi cicli di affreschi nelle chiese pubbliche, a parte qualche richiesta per cappelle familiari[1].

Un apprendistato di Masaccio sotto Masolino (più anziano di lui di quasi vent'anni), riportata da Vasari nell'edizione delle Vite del 1568, è ormai un'ipotesi scartata dalla critica, per la dimostrazione degli esiti troppo diversi delle opere dei due prima dell'inizio del loro sodalizio (1423-1424 circa).

Nel 1421 anche il fratello minore Giovanni raggiunge Masaccio a Firenze e si registra come fattorino e garzone nella bottega di Bicci di Lorenzo, la più attiva nella Firenze dell'epoca. La vocazione artistica di Giovanni era recente, poiché prima di allora si era arruolato come soldato, nel 1420 all'età di quattordici anni. Alcuni hanno ipotizzato che anche Masaccio avesse lavorato sotto Bicci di Lorenzo, ma ancora una volta i dati stilistici contraddicono questa ipotesi.

Il 7 gennaio 1422 Masaccio si iscrisse all'Arte dei Medici e Speziali, registrando come proprio domicilio il popolo di San Niccolò.[2] L'iscrizione all'Arte dimostra una sicurezza delle proprie capacità professionali tale da poter far fronte alle regolari e non lievi tasse associative richiesta dalla corporazione. Altri pittori, per quel motivo, rimandarono l'iscrizione a più tardi possibile, come fece forse lo stesso Masolino, che si registrò solo nel 1423.

Boskovits mise in luce come tra il 1420 e il 1440 molti pittori fiorentini andavano liberandosi degli orpelli gotici. Questa tendenza, mossa forse dal rinato orgoglio civico fiorentino, che lui chiamò "rinascimento giottesco", ebbe tra i suoi esponenti anche Masaccio, ma nel suo caso la rilettura di Giotto si mosse in maniera autonoma e più rigorosa che in altri autori, con il fondamentale innesto delle nuove condizioni

derivate da altre discipline. Tra i migliori esempi che Masaccio aveva a disposizione c'erano la pala d'altare del Maestro di Figline nella collegiata di Santa Maria di Figline Valdarno, o il polittico dell'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni del Biondo nella chiesa di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno.

Trittico di San Giovenale

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Trittico di San Giovenale***.

Il primo lavoro sicuramente attribuibile a Masaccio è il Trittico di San Giovenale, datato 23 aprile 1422 e destinato a una chiesa di Cascia di Reggello. L'iscrizione alla corporazione dei pittori di soli quattro mesi prima testimonia che certamente Masaccio eseguì la commissione a Firenze. Il dipinto è composto di tre tavole e rivela già un completo disinteresse verso il gotico internazionale ed una precoce adesione ad alcune novità del Rinascimento, con elementi spiegabili solo con un contatto diretto con Filippo Brunelleschi, inventore della prospettiva, e Donatello.

Trittico di San Giovenale (1422), Museo Masaccio, Cascia di Reggello (FI)

Nello scomparto di sinistra sono raffigurati i santi Bartolomeo e Biagio, nello scomparto centrale la Madonna col Bambino e due angeli, ed in quello di destra i santi Giovenale e Antonio abate. Nella tavola centrale è incisa in capitali latini la scritta: ANNO DOMINI MCCCCXXII A DI VENTITRE D'AP[rile], la più antica conosciuta senza le tradizionali lettere gotiche. Evidente è il rifiuto dell'artista degli ideali di bellezza del gotico internazionale, che agli occhi dell'artista dovevano apparire "amabili ma arrendevoli"[3]. Le figure sono infatti massicce e imponenti, scalate in profondità, e occupano uno spazio costruito prospetticamente, il primo conosciuto in pittura: le linee di fuga del pavimento di tutti e tre i pannelli convergono verso un punto di fuga centrale, nascosto dietro il capo della Vergine.

La fisicità fredda e scultorea del Bambino mostra come Masaccio cercasse ispirazione nella scultura coeva, in particolare nelle opere di Donatello, come farebbe pensare anche il particolare delle dita in bocca, tratto dalla vita quotidiana alla quale attingeva anche il grande scultore. Lo schema prospettico rigoroso può derivare solo dalla collaborazione diretta di Brunelleschi. Conoscendo la nota riservatezza del grande architetto nel divulgare le sue scoperte, può darsi che il contatto con Masaccio fosse stato intenzionale, con la consapevolezza di vedere realizzate le sue teorie in pittura. Il primo risultato che conosciamo di tale esperimento, il *Trittico*, è ancora squilibrato e con gli aspetti religiosi in parte offuscati dalle preoccupazioni tecniche. Nelle opere successive Masaccio fece veloci passi da gigante.

La collaborazione con Masolino

Non si conosce esattamente quando iniziò la collaborazione tra Masaccio e il più anziano Masolino da Panicale. Essendo Tommaso di Cristoforo Fini, detto Masolino, nativo di Panicale presso San Giovanni Valdarno, era dunque conterraneo di Masaccio, e ciò spiegherebbe la collaborazione che ad un certo momento intervenne tra i due. Ossia il pittore più anziano delegava a quello più giovane parti di opere che gli venivano commissionate. In realtà, i primi quaranta anni di Masolino sono quasi completamente oscuri, incluso il luogo di nascita. Un indizio è l'iscrizione di Masolino all'Arte dei Medici e Speziali nel gennaio

del 1423, forse proprio per poter tenere bottega con Masaccio che si era insediato in città almeno da un anno prima e di quell'anno è la Madonna dell'Umiltà nella Kunsthalle di Brema, un'opera molto diversa dalla Madonna di Masaccio in S. Giovenale a Cascia di Reggello dell'anno precedente.

Storie di San Giuliano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Trittico Carnesecchi****.*

Storie di San Giuliano

Nel 1423, Masaccio lavorò con Masolino al cosiddetto Trittico Carnesecchi per la cappella di Paolo Carnesecchi nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze. Del trittico rimangono il *San Giuliano* conservato a Firenze presso il museo diocesano di Santo Stefano al Ponte e attribuibile a Masolino e una tavoletta della predella con *Storie di San Giuliano* conservata al Museo Horne di Firenze attribuibile a Masaccio: vi è narrata la vicenda, in cui il santo, secondo la profezia del demonio, uccide il padre e la madre. La Madonna con Bambino, attribuibile a Masolino, di cui esiste ancora una fotografia fu trafugata nel 1923 dalla chiesa di Novoli.

Nella tavoletta superstite della predella conservata al museo Horne di Firenze nel riquadro a sinistra Giuliano, durante la caccia è a colloquio col demonio in sembianze umane che gli profetizza l'uccisione del padre e della madre. Giuliano scappa di casa e, dopo un lungo peregrinare, sposa una principessa. Nel riquadro centrale Masaccio raffigura il momento in cui i genitori alla sua ricerca, arrivati per caso al castello del santo, sono ospitati nella stanza matrimoniale. Giuliano, rientrato da un viaggio, scambia i genitori per la moglie e l'amante e li uccide. Nel riquadro di destra la scoperta di Giuliano che, incontrando la moglie si dispera, la posa scomposta e agitata del santo e il suo volto stravolto dal dolore, rimandano sia al gusto grottesco di certa pittura tardogotica, sia alla scultura donatelliana. Le figure come già nel trittico di San Giovenale sono scalate in prospettiva e modellate dal chiaroscuro.[4]

Sant'Anna Metterza

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Sant'Anna Metterza*** *e* ***Madonna dell'Umiltà (Masaccio)****.*

Nel 1424 si iscrisse alla Compagnia di San Luca. Sempre in quell'anno eseguì la pala d'altare detta *Sant'Anna metterza*, già nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze. La pala, ha sant'Anna "messa come terza" sul trono (Il *Metterza* deriva dalla tradizione toscana e sta per l'espressione "mi è terza", con la quale si specifica il rango della santa che viene subito dopo il Bambino e la Madonna), alle spalle della Madonna con in braccio il Bambino, sullo sfondo di un drappo damascato sorretto da angeli.

Secondo Roberto Longhi (1940), seguito oggi dalla maggior parte degli studiosi, l'opera venne realizzata in collaborazione con Masolino, che riservò per sé il compito di dipingere la santa, mentre a Masaccio toccò la Madonna col Bambino e l'angelo reggicortina a destra al centro. Tuttavia va ricordato come il Vasari consideri l'opera del solo Masaccio e con lui, nel tempo, concordano Cavalcaselle, Berenson, Venturi, Oertel, Pittaluga, Salmi, Salvini e di recente Sergio Rossi (2012). Questi rileva la sostanziale unità stilistica del dipinto, la medesima concezione spaziale brunelleschiana delle due figure principali; il medesimo andamento della stesura pittorica dei panni e delle vesti della Vergine e di sua madre. Infine, la mano di Anna vista di scorcio è talmente moderna e prospetticamente audace che anche i sostenitori del "doppio autore" debbono ammettere che almeno questo particolare Masolino lo avrebbe lasciato al suo giovane collaboratore, cosa del tutto in contrasto con la prassi esecutiva delle botteghe dell'epoca.

Sant'Anna Metterza

Da rimarcare infine come la struttura stessa delle figure principali risenta di una precisa adesione alla prospettiva brunelleschiana che non può essere casuale. Non sono invece di Masaccio, ma di qualche collaboratore minore, i due angeli in basso ai lati del trono e quello in alto a sinistra. A questo periodo è ascrivibile anche la *Madonna dell'Umiltà* della National Gallery of Art di Washington, opera molto danneggiata e di difficile lettura critica, ma quasi sicuramente non ascrivibile a Masaccio.

Cappella Brancacci

Lo stesso argomento in dettaglio: ***San Paolo (Masaccio, affresco)*** *e* ***Cappella Brancacci****.*

La *Cacciata di Adamo e Eva* prima e dopo i lavori di pulizia e la rimozione delle foglie di fico. (Cappella Brancacci)

Secondo Vasari Tommaso affrescò un *San Paolo* nella chiesa del Carmine a Firenze (forse in pendant con un *San Pietro* di Masolino già a fianco delle pareti di una cappella nel transetto sinistro della chiesa), il cui successo gli avrebbe fruttato la commissione della cappella Brancacci nel braccio del transetto opposto.

Alla fine del 1424 si può datare l'inizio della decorazione della *Cappella Brancacci* da parte del solo Masolino, cui presto si aggiunse Masaccio, che rimase a proseguire da solo l'impresa dopo la partenza del collega per l'Ungheria nell'estate del 1425. La cappella nel transetto destro della chiesa di Santa Maria del Carmine venne costruita in seguito alle disposizioni testamentarie di Pietro Brancacci da Felice Brancacci, mercante di sete e console del mare, patrono della cappella dal 1422. I lavori vennero organizzati sfruttando un solo ponteggio in modo che mentre uno eseguiva una storia sulla parete laterale, l'altro avrebbe realizzato una storia sulla parete di fondo, per poi scambiarsi i ruoli nel lato opposto, ciò per evitare una frattura stilistica fra la parete di destra e quella di sinistra. L'insieme era inoltre unificato anche grazie all'utilizzo di un'unica gamma cromatica e di un unico punto di vista, pensato per lo spettatore al centro della cappella, in tutte le scene che sono composte entro una griglia architettonica unitaria, composta da pilastri dipinti, e spesso affreschi attigui condividono il medesimo paesaggio.

Nella *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*, di Masaccio, la coppia è inserita saldamente sul terreno, su cui si proiettano le ombre della violenta illuminazione che modella i corpi. Adamo piangente si copre il viso con la mano, in segno di vergogna, mentre Eva si copre con le braccia e urla, in angoscioso dolore che risuona minaccioso come un *Dies irae*. Sono presenti riferimenti in Eva all'antico (Venere pudica) o a Giovanni Pisano (la *Temperanza* del pulpito del Duomo di Pisa), ma il primo spunto è sempre derivato dalla natura, per cui l'opera è priva di suggestioni puramente antiquarie. Il chiaroscuro fornisce dei corpi volutamente massicci, sgraziati, realistici.

Nel *Tributo* di Masaccio sono fuse tre scene diverse nello stesso affresco (il gabelliere che esige il denaro al centro, a sinistra Pietro che prende la moneta dal pesce e a destra Pietro che paga i gabelliere), con diversa unità temporale ma uguale unità spaziale: la prospettiva infatti è la medesima e le ombre sono determinate con la stessa inclinazione dei raggi del sole. Una serie di rimandi gestuali e di sguardi collega efficacemente

le scene, guidando l'occhio dello spettatore da un capitolo all'altro. I personaggi sono massicci, scultorei grazie al chiaroscuro, e le espressioni sono vive. La costruzione architettonica ha il suo fulcro nel punto di fuga situato dietro la testa di Cristo, dove convergono le diagonali evidenziando la figura cardine.

Cristo tra gli apostoli, dettaglio del *Tributo*

Il *Battesimo dei neofiti* offrì all'artista l'occasione di dipingere alcuni nudi magistralmente proporzionati ed atteggiati con grande realismo e vari stati d'animo a ricevere il sacramento. Vasari in particolare lodò la figura in piedi e tremante sulla destra. Nel *San Pietro risana gli infermi con la propria ombra* Masaccio compose uno schema inedito per cui le figure sembrano procedere verso lo spettatore; inoltre ambientò il tutto (come nella scena della *Distribuzione dei beni e morte di Anania* sul lato opposto) in una realistico paesaggio urbano fiorentino, con una costruzione prospettica rigorosa che aveva il suo fulcro in una perduta scena centrale dietro l'altare, dove si trovava il *Martirio di Pietro*, distrutta già entro il 1460. La scena infine della *Resurrezione del figlio di Teofilo e san Pietro in cattedra* venne probabilmente mutilata dopo l'esilio definitivo dei Brancacci, poiché contenente parecchi ritratti della famiglia. Venne completata con profondi interventi da Filippino Lippi, che arrivarono, pare, a sconvolgere la primitiva composizione.

Quanto al contenuto degli affreschi vi si possono cogliere vari registri: quello della riaffermazione del ruolo papale all'interno della chiesa, da mettere in relazione con la recente conclusione del Concilio di Basilea; l'esaltazione del "primato" fiorentino, specie nella scena del *Tributo* da mettere invece in relazione con la guerra contro i Visconti. E infine, è ancora Rossi (2012) a sottolinearlo, siamo in presenza di un vero e proprio "manifesto" pittorico della nuova arte umanistica, riscontrabile soprattutto nel gruppo di figure in piedi alla destra del santo nella scena con *S. Pietro in cattedra*. Qui, secondo l'acuta intuizione del Berti, si possono riconoscere nell'ordine, Masolino, lo stesso Masaccio con lo sguardo rivolto verso gli spettatori, Leon Battista Alberti e Brunelleschi, cioè i massimi esponenti del nascente Rinascimento italiano. Al 1425 risale la prima notizia di una bottega di Masaccio.

La Sagra

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Sagra (Masaccio)***.

Tra il 1425 e il 1426 oppure, secondo altri studiosi, nel 1427 Masaccio eseguì l'affresco in terra verde, noto come la *Sagra*, sopra una porta del chiostro della chiesa del Carmine che commemorava la consacrazione della chiesa avvenuta il 19 aprile 1422, alla presenza dell'arcivescovo Amerigo Corsini; Masaccio, secondo il Vasari fu presente alla cerimonia con Brunelleschi, Donatello e Masolino. Distrutto nei rifacimenti del chiostro tra il 1598 e il 1600, ne restano tracce in sette disegni.

La *Sagra* (dettaglio), copia di Andrea Commodi

Era, secondo la testimonianza del Vasari, la scena folta di ritratti dei cittadini e artisti più in vista di Firenze: «E vi ritrasse infinito numero di cittadini in mantello et in cappuccio, che vanno dietro a la processione; fra i quali fece Filippo di Ser Brunellesco in zoccoli, Donatello, Masolino da Panicale [...], Antonio Brancacci, che gli fece far la cappella, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici, Bartolomeo Valori [...]. Ritrassevi similmente Lorenzo Ridolfi, che in que' tempi era ambasciadore per la Repubblica fiorentina a Vinezia». Sempre secondo la testimonianza del Vasari l'opera

doveva integrare una serie di ritratti «dal vero», in una scenografia di saldo impianto prospettico. Nella narrazione dell'evento cittadino l'inserimento degli artisti, tra gli uomini più in vista della città, è sintomo della diversa visione che l'Umanesimo avevo apportato al ruolo dell'artista, non più semplice artigiano, ma intellettuale partecipe della vita culturale cittadina.

Polittico di Pisa

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Polittico di Pisa***.

Nel 1426 i Carmelitani di Pisa commissionarono a Masaccio un polittico per la cappella del notaio ser Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto nella chiesa di Santa Maria del Carmine. Grazie a un committente particolarmente pignolo, l'opera è la meglio documentata della carriera del pittore, sebbene oggi sia smembrata in più musei ed alcuni pannelli siano dispersi.

Madonna col Bambino, Londra

Il polittico fu iniziato il 19 febbraio del 1426 ed aveva un impianto ancora medievale, diviso in scomparti su più ordini e figure su fondo oro, con i personaggi modellati da un forte chiaroscuro, ottenuto tramite vibranti campiture di colore e lumeggiature. L'illuminazione, più che il disegno di contorno, definisce la forma plastica delle figure, facendole assomigliare a voluminose sculture. Tutti i pannelli rispondevano ad un unico punto di fuga in modo che la composizione risultasse unitaria, per questo si spiegano le figure rialzate della predella e le figure incassate della cuspide. Il polittico fu smembrato nel XVIII secolo e le undici parti che sono state ritrovate sono oggi conservate in cinque diversi musei.

- *Madonna in trono con Bambino*, conservata alla National Gallery di Londra. In questa tavola su fondo oro, la Vergine assisa su un trono costruito prospetticamente con un punto di vista ribassato, in modo da tener conto del punto di vista reale dello spettatore, s'incurva, come a formare un bozzolo protettivo attorno al Bambino che mangia un acino d'uva, simbolo della sua futura Passione, le figure imponenti sono modellate dal chiaroscuro.

Adorazione dei Magi

- *Crocifissione*, Museo nazionale di Capodimonte: la tavola su fondo oro mostra la scena della *Crocifissione* con un Cristo che, guardato di fronte, pare abbia il capo completamente incassato nelle spalle, in realtà la tavola va vista dal basso verso l'alto come quando era collocata nel suo sito originario, ed in questa prospettiva il collo appare nascosto dal torace innaturalmente sporgente, anche il corpo, con le gambe disarticolate dal supplizio, appare sfalsato dalla prospettiva; ai lati della croce la Vergine e san Giovanni Evangelista ai piedi la Maddalena vista di spalle.
- *San Paolo*, Museo Nazionale di Pisa: un San Paolo un po' irsuto, con i capelli lunghi e la folta barba, si erge con sguardo fermo e rivolto lontano, vestito con un ampio mantello rosso e, secondo la sua usuale iconografia, tiene con la mano destra la spada e con la sinistra gli Atti degli Apostoli. Lo sfondo è in oro secondo un gusto ancora tardogotico.

- *Sant'Andrea*, Getty Museum di Los Angeles.
- Pannelli laterali:
  - Sant'Agostino, Staatliche Museen di Berlino
  - San Girolamo, Staatliche Museen di Berlino
  - Santo carmelitano barbuto, Staatliche Museen di Berlino
  - Santo carmelitano glabro, Staatliche Museen di Berlino
- Predella:
  - *Martirio di san Giovanni Battista* e *Crocefissione di san Pietro*, Staatliche Museen di Berlino
  - *Storie di san Giuliano e san Nicola*, Staatliche Museen di Berlino
  - *Adorazione dei Magi*, Staatliche Museen di Berlino

Sono perduti invece i quattro santi laterali alla Madonna che, a giudicare dalla predella, dovevano appunto rappresentare *San Giuliano*, *San Nicola*, *San Giovanni Battista* e *San Pietro*. Sopra di essi, a rigor di logica, dovevano trovarsi altri due pannelli di cuspide perduti che affiancavano il *San Paolo* e il *Sant'Andrea*.

Opere per privati

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Desco da parto (Masaccio)*** *e* ***Madonna del solletico***.

Il *Desco da parto*

Verso il 1426 Masaccio era abbastanza famoso da aggiudicarsi alcune importanti commissioni private, che lo costrinsero probabilmente a spostarsi più volte in quell'anno tra Firenze e Pisa, come si evince dai solleciti minacciosi e i divieti di occuparsi di altre opere fino al completamento del polittico di Pisa da parte del committente.

Vasari citò alcune opere in mano privata (tra cui una coppia di ignudi in casa Rucellai) e ne tralascia altri a noi noti, come un Desco da parto oggi a Berlino e la *Madonna Casini* a Firenze.

Il desco da parto è un'opera atipica nella produzione masaccesca, poiché al posto della solenne e maestosa impostazione di opere come il Tributo, qui l'autore si diletta nel raccontare minutamente alcuni dettagli aneddotici di un episodio familiare quale una natività privata a cui accorrono alcune visitatrici, tra cui due monache, e un corteo ufficiale di trombicini della Signoria di Firenze, che annunciano l'arrivo di un prezioso regalo, il desco stesso. L'originalità si può spiegare con una maggiore libertà permessa dalla committenza privata o anche con l'influenza decisiva di Donatello nella realizzazione dell'opera. Molte caratteristiche infatti sono legate al suo stile, come l'organizzazione dello spazio regolare che arretra in profondità, i personaggi in movimento che entrano ed escono dalla cornice o la vivacità aneddotica delle figurette con numerosi particolari tratti dalla vita quotidiana.

La *Madonna Casini*, soprannominata da Roberto Longhi *Madonna del solletico*, venne dipinta per la devozione privata del cardinale Antonio Casini, il cui stemma si trova sul verso. Anche questa è un'opera atipica dove sono fusi uno studio innovativo sulla luce e sulla composizione e dettagli presi dalla realtà, che creano un'aura di serena familiarità tra i due protagonisti.

La Trinità

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Trinità (Masaccio)***.

Trinità, registro superiore

Tra il 1426 e il 1428 Masaccio eseguì l'affresco con la *Trinità* in Santa Maria Novella. L'opera, che segna una svolta verso Brunelleschi nella poetica dell'artista, rappresenta il dogma trinitario ambientato in una cappella illusionisticamente dipinta, nella quale spicca la maestosa volta a botte con lacunari che, come scrisse Vasari, "diminuiscono e scortano così bene che pare che sia bucato quel muro". Le linee dell'architettura dirigono l'occhio dello spettatore inevitabilmente sulla figura del Cristo in croce, sostenuto da Dio Padre e con la colomba dello Spirito Santo in volo tra i due. Questa triade divina è sottratta alle rigide regole prospettiche, in quanto immutabile e superiore alle logiche della fisica terrena; sotto la croce invece Maria e Giovanni Evangelista sono rappresentati in scorcio come se visti dal basso. Più sotto si trovano i due committenti, che assistono inginocchiati alla scena sacra e che, per la prima volta nell'arte occidentale, sono di dimensioni identiche alle divinità. Alla base è infine collocato un altare marmoreo, sotto il quale si trova uno scheletro giacente con la scritta "*Io fu già quel che voi sete: e quel ch'i' son voi a[n]co[r] sarete*".

Se fino ad allora Masaccio era stato l'artista del reale, che calava le sacre scene, pur nella loro inalterata solennità, nella vita di tutti i giorni, con la *Trinità* si fa teologo, entrando a fondo nel mistero divino[5]. La prima impressione che si ha alla vista dell'affresco è quella di un monumento alla razionalità, con una simmetria e un ordine di iconico misticismo, dove l'immobilità è simbolo dell'atemporalità del dogma cristiano[5].

Dettaglio, Maria

La pittura può essere letta verticalmente dal basso in alto come ascensione verso la salvezza eterna: in primo piano il sarcofago con scheletro, che ricorda la transitorietà della vita terrena, in secondo piano, le due figure inginocchiate che pregano, i due committenti, alla base del triangolo che le figure formano (rappresentano la preghiera, mezzo di salvezza), in terzo piano la cappella con sulla soglia la Vergine e san Giovanni (rappresentano l'intercessione), dietro ai quali c'è la croce, sorretta da dietro dal Dio Padre, al vertice del triangolo. Sopra il Cristo si trova la colomba dello Spirito Santo (salvezza); oppure attraverso le triangolazioni che legano le diverse figure: un primo triangolo, lega le figure umane, e ha per base i due committenti e per vertice la figura di Cristo, altro è quello che ha per base il soppalco in legno, e che collega Maria, Giovanni e il Cristo ultimo è quello Trinitario che comprende il Cristo, la colomba e Dio Padre, ed è rovesciato, infatti la base si parte dai due capitelli passando a filo con la testa di Dio e si conclude nel punto di fuga di tutta la rappresentazione

situato sui piedi del Cristo, al pari del punto di vista in modo da rendere partecipe lo spettatore, richiamato all'attenzione della scena sacra anche dal gesto di Maria; resta il fatto che lo snodo visivo e concettuale rimane sempre il corpo del Cristo.

Trattandosi di una rappresentazione in una chiesa domenicana è da sottolineare l'interpretazione della scena che vede in essa l'affermazione della Resurrezione come unica risposta alla morte: il Cristo morto è anche risorto, e anche la nostra morte avrà uguale soluzione.

La ricezione dell'opera è talmente diffusa da uscire ben presto dall'ambito pittorico: ad esempio, a Masaccio si ispirò lo scultore Agostino di Duccio per il bassorilievo della *Santissima Trinità adorata da Pietro Bianco* nel Santuario di Santa Maria delle Grazie di Fornò, vicino a Forlì. Inoltre, l'opera fu, probabilmente, perfino citata in un'architettura reale a distanza di tempo, come quella voluta nella propria cappella seicentesca della Santissima Trinità dall'architetto Carlo Lambardi, nella chiesa di Santa Maria in Via, Roma[6].

Ultimo periodo

Santi Girolamo e Giovanni Battista

Un documento del 23 gennaio 1427 registra Masaccio ancora a Pisa, come testimone per un atto notarile. Il 29 luglio dello stesso anno lasciò un resoconto contabile delle sue finanze per il nuovo catasto, lo stesso dove se ne registrò poco dopo la morte, avvenuta nell'estate del 1428 a Roma. L'artista dichiarò di vivere con la madre e il fratello in una casa in affitto nel quartiere di Santa Croce e di pagare due fiorini l'anno per una bottega in piazza San Firenze, appartenente ai monaci della Badia fiorentina. Masaccio aveva alcuni crediti con artisti con cui aveva collaborato (come Andrea di Giusto, suo aiutante) e la sua famiglia possedeva una piccola vigna e una casa a Castel San Giovanni, frutto dell'eredità del secondo matrimonio della madre col ricco Tedesco di Feo, dai quali dichiarò di non percepire alcun reddito.

A queste testimonianze d'archivio si sommano poi quelle legate alla vita del compagno Masolino, tornato dall'Ungheria nel 1427 e segnalato da un documento a Firenze l'11 maggio 1428, e le fonti antiche come Vasari, che cita Masaccio come autore degli affreschi della cappella di Santa Caterina nella basilica di San Clemente a Roma. In realtà oggi l'intervento di Masaccio a tale opera viene escluso o al massimo limitato ad alcune figure laterali di cavalieri. All'ultimo soggiorno romano è generalmente attribuito anche il cosiddetto Polittico di Santa Maria Maggiore o Pala Colonna, secondo altri databile invece al giubileo del 1423, prima della *Sant'Anna Metterza*. Di mano di Masaccio è solo il pannello con i *Santi Girolamo e Giovanni Battista* alla National Gallery di Londra; i restanti sono tutti di mano di Masolino.

Masaccio morì a Roma nell'estate del 1428, probabilmente nel mese di giugno, nel corso del suo ventisettesimo anno di vita. Non sono mai state chiarite le reali cause del suo improvviso decesso: alcuni parlano di una tonsillite, altri di una malattia ereditaria. C'è anche chi sostiene che sia rimasto vittima di un agguato da parte di alcuni banditi, che lo avrebbero soffocato con un panno. Vasari ricorda invece il sospetto che fosse stato avvelenato, forse per invidia, e testimonia il rammarico di Brunelleschi, che alla notizia della sua morte avrebbe detto: "Noi abbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita". Il biografo aretino inoltre scrisse del disinteresse di Masaccio verso le questioni finanziarie, volendosi dedicare solo alla sua passione, che era la pittura. Scrissero Crowe e Cavalcaselle che: "Un fuoco ardeva in lui, inconciliabile con altro che la ricerca di quei grandi problemi della perfezione artistica".

Il Vasari riporta come venne sepolto a Firenze nella chiesa del Carmine, solo nel 1443, senza alcuna tomba. Solo in seguito venne posto un epigramma in latino di Fabio Segni e uno in italiano di Annibal Caro:

> *Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari*;
> *l'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,*
> *le diedi affetto; insegni il Buonarroto*
> *a tutti gli altri, e da me solo impari.*

Opere

Immagine	Titolo	Data	Tecnica	Dimensioni	Localizzazione
	Trittico di San Giovenale	1422	tempera su tavola a fondo oro	108×65 cm	Cascia di Reggello, Museo Masaccio
	con Masolino da Panicale, Pala Colonna o Polittico di Santa Maria Maggiore: pannello con i SS. Gerolamo e Giovanni Battista	1423-1428	tempera, olio su tavola	114×55 cm	Londra, National Gallery
	con Masolino da Panicale, Trittico Carnesecchi: predella con *Storie di san Giuliano*	1423-1425	tempera su tavola		Firenze, Museo Horne

	con Masolino da Panicale, Sant'Anna Metterza: di sua mano la *Madonna col Bambino* e l'*Angelo reggicortina* in alto a destra	1424-25	tempera su tavola	175×103 cm	Firenze, Galleria degli Uffizi
	con Masolino da Panicale, Cappella Brancacci: di sua mano gli affreschi ▪ *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* ▪ *Pagamento del tributo* ▪ *Battesimo dei neofiti* ▪ *San Pietro guarisce il figlio di Teofilo e san Pietro in cattedra* (completato da Filippino Lippi) ▪ *San Pietro guarisce con l'ombra* ▪ *Distribuzione dei beni e morte di Anania* ▪ *Pentimento di San Pietro*, sinopia	1425-1426	affresco		Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine

	Polittico di Pisa, pannello centrale, Maestà o Madonna in trono con Bambino e quattro angeli	1426	tempera su tavola e fondo oro	135,5×73 cm	Londra, National Gallery
	Polittico di Pisa, pannello centrale superiore, Crocifissione	1426	tempera su tavola e fondo oro	83×63 cm	Napoli, Museo nazionale di Capodimonte
	Polittico di Pisa, pannello laterale superiore sinistro, San Paolo	1426	tempera su tavola e fondo oro	51×30 cm	Pisa, Museo nazionale di San Matteo

	Polittico di Pisa, pannello laterale superiore destro, Sant'Andrea	1426	tempera su tavola e fondo oro	51×30 cm	Los Angeles, Getty Museum
	Polittico di Pisa, pannello laterale sinistro, Santo carmelitano barbuto	1426	tempera su tavola e fondo oro	38×12 cm	Berlino, Staatliche Museen

	Polittico di Pisa, pannello laterale destro, Santo carmelitano imberbe	1426	tempera su tavola e fondo oro	38×12 cm	Berlino, Staatliche Museen
	Polittico di Pisa, pannello laterale sinistro, Sant'Agostino	1426	tempera su tavola e fondo oro	38×12 cm	Berlino, Staatliche Museen

	Polittico di Pisa, pannello laterale sinistro, San Girolamo	1426	tempera su tavola e fondo oro	38×12 cm	Berlino, Staatliche Museen
	Polittico di Pisa, predella, con ▪ Storie di san Giuliano e san Nicola ▪ Adorazione dei Magi ▪ Martirio di san Pietro ▪ Decollazione di san Giovanni Battista	1426	tempera su tavola e fondo oro	21×61 cm	Berlino, Staatliche Museen

	Desco da parto: sul recto: *Scena di nascita*, sul verso: *Putto con animaletto*	1426	tempera su tavola	38×12 cm	Berlino, Staatliche Museen
	Madonna del solletico o *Madonna Casini*	1426-27	tempera su tavola	38×12 cm	Firenze, Galleria degli Uffizi
	Trinità	1427-28	affresco	667 x 317 cm	Firenze, chiesa di Santa Maria Novella

Opere di attribuzione incerta

- *Santo vescovo*, 1422 circa, affresco, chiesa di San Lorenzo, San Giovanni Valdarno
- *Madonna dell'Umiltà*, 1424-1425, National Gallery of Art, Washington
- *Orazione nell'orto e San Girolamo penitente*, 1430 circa, tempera su tavola, Lindenau Museum, Altenburg

- *Ritratto di giovane*, 1430 circa, tempera su tavola, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Opere perdute

- Alcuni pannelli del Trittico Carnesecchi (vedi sopra)
- Alcuni pannelli del Polittico di Pisa (vedi sopra)
- *Sant'Ivo* (perduto), affresco già su un pilastro della Badia Fiorentina, Firenze
- *San Paolo*, affresco già nel transetto sinistro della chiesa del Carmine, Firenze
- *La Sagra*, 1423-1424, affresco già nel chiostro della chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze
- *Cristo libera l'indemoniato*, tavola, già in casa di Ridolfo del Ghirlandaio[7]
- *Annunciazione*, tavola, già sul tramezzo della chiesa di San Niccolò Oltrarno[8]
- *Nudo maschile e femminile*, tavola, già in casa di Palla Rucellai[9]

Casa Masaccio

A San Giovanni Valdarno, nella casa natale del pittore, è situato un centro sperimentale ed espositivo di arte contemporanea che si chiama Casa Masaccio. Ha l'obiettivo di valorizzare nuovi artisti e nuovi linguaggi dell'arte, ispirandosi proprio alla portata rivoluzionaria che Masaccio ha avuto nel panorama del rinascimento italiano.

Note

1. ^ Un'eccezione furono le *Storie di San Gerolamo* dello Starnina nel Carmine, oggi conosciute solo tramite pochi frammenti e tramite le descrizioni antiche, come quella del Vasari che registrò la "grandissima reputazione" ottenuta dall'artista non solo in Toscana ma "per tutta l'Italia". Non è possibile valutare quanto questi affreschi influenzarono Masaccio e Masolino circa vent'anni dopo mentre lavoravano alla Cappella Brancacci.
2. ^ Si registrò come: "Masus S. Johannis Simonis pictor populi S. Nicholae de Florentia."
3. ^ Spike, cit., pag. 104.
4. ^ Per lungo tempo si è ritenuto che la predella di Montauban di Masolino potesse far parte del Trittico Carnesecchi ma le indagini dell'Opificio delle Pietre Dure hanno dimostrato che invece la predella del Polittico è quella di Masaccio conservata al Museo Horne di Firenze, infatti è dipinta sulla stessa tavola di legno del San Giuliano di Masolino e presenta la stessa tecnica e tipo di preparazione. Cfr. C. Frosinini e R. Bellucci, La Cappella Carnesecchi, in Masolino tra Francia e Italia, a cura di M. Ciatti, C. Fosinini e R. Bellucci, Firenze 2007.
5. Spike, cit., pag. 83.
6. ^ (EN) Gianpasquale Greco, *Un angolo di Toscana a Roma: la Cappella di Carlo Lambardi «Nobilis Aretinus» in Santa Maria in Via, in "Predella. Journal of visual arts", n°41-42, 2017, pp. 99-105; XXIV-XLV*, in *Predella. Journal of visual arts.*. URL consultato il 16 gennaio 2019.
7. ^ Vasari scrisse: "[vi] sono casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che è dimostrano in un tempo medesimo il didentro et il difuori, per avere egli presa la loro veduta, non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficultà."
8. ^ Vasari scrisse: "vi è un casamento pieno di colonne, tirato in prospettiva, molto bello perché, al disegno delle linee che è perfetto, lo fece di maniera con i colori sfuggire, che a poco a poco abbagliatamente si perde di vista: nel che mostrò assai d'intender la prospettiva." Si trattava quindi di un primissimo esempio di prospettiva aerea.

9. ^ Scrisse Vasari che sembravano reali "quanto il vivo".

Bibliografia

- Roberto Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, 1940
- Miklós Boskovits, *Giotto born again*, 1966
- Luciano Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1968
- Divo Savelli, *La Sagra di Masaccio*, Firenze 1998
- Gloria Fossi, *Masaccio*, in *Inserto redazionale allegato a Art e dossier, n. 324 (set. 2015)*, Firenze, Giunti, 2015, ISBN 978-88-09-99365-5.
- John T. Spike, *Masaccio*, Rizzoli libri illustrati, Milano 2002 ISBN 88-7423-007-9

Voci correlate

- Rinascimento fiorentino
- Casa Masaccio

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Masaccio**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Masaccio (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Masaccio?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- Culturanuova Srl Arezzo (http://www.culturanuova.it) Documentazione informatica del restauro della Trinità (in: exempla/dipinti murali)
- *La Cappella di Pagholo Carnesecchi: Masaccio, Masolino, Paolo Uccello con alcune considerazioni di Frosinini e Bellucci*, su *digilander.libero.it*.
- Elisa Marianini (http://www.elisamarianini.it/),*La Cappella Brancacci*, filmato prodotto da Tele Iride (http://www.teleiride.tv/), vedi su you tube: Parte 1 (https://www.youtube.com/watch?v=tqWyBXPe7is&t=170s) Parte 2 (https://www.youtube.com/watch?v=FK8Sfm6_3EU&t=68s)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 7368513 (https://viaf.org/viaf/7368513) · ISNI (EN) 0000 0001 2119 1860 (http://isni.org/isni/0000000121191860) · SBN CFIV022892 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV022892?core=autoriall) · BAV 495/43515 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_43515) · CERL cnp00395775 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00395775) · Europeana agent/base/60288 (https://data.europeana.eu/agent/base/60288) · ULAN (EN) 500026649 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500026649) · LCCN (EN) n79006973 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79006973) · GND (DE) 118578618 (https://d-nb.info/gnd/118578618) · BNE (ES) XX1114798 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1114798) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1114798) · BNF (FR) cb11945583s (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11945583s) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11945583s) · J9U (EN, HE) 987007265174305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007265174305171) · NSK (HR) 000341287 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000341287) · NDL (EN, JA) 00449045 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00449045) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79006973 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79006973)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Masaccio&oldid=133265602"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 1 mag 2023 alle 09:57.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Beato Angelico

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Angelico" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Angelico (disambigua)**.*

Giovanni da Fiesole, al secolo **Guido di Pietro** (Vicchio, 1395 circa – Roma, 18 febbraio 1455), detto il **Beato Angelico** o **Fra' Angelico**, fu un pittore italiano.

Fu beatificato da papa Giovanni Paolo II il 3 ottobre 1982, anche se già dopo la sua morte era stato chiamato Beato Angelico sia per l'emozionante religiosità di tutte le sue opere che per le sue personali doti di umanità e umiltà. Fu Giorgio Vasari, ne *Le vite* ad aggiungere al suo nome l'aggettivo "Angelico", usato in precedenza da Domenico da Corella e da Cristoforo Landino.

Beato Giovanni da Fiesole

Luca Signorelli, presunto ritratto del Beato Angelico, particolare dalla *Caduta dell'Anticristo* (1501 circa) nel Duomo di Orvieto

Frate domenicano

Nascita	Vicchio, 1395 circa
Morte	Roma, 18 febbraio 1455
Venerato da	Chiesa cattolica
Beatificazione	3 ottobre 1982, da papa Giovanni Paolo II
Santuario principale	Santa Maria sopra Minerva
Ricorrenza	18 febbraio
Patrono di	artisti

Frate domenicano, cercò di saldare i nuovi principi rinascimentali, come la costruzione prospettica e l'attenzione alla figura umana, con i vecchi valori medievali, quali la funzione didattica dell'arte e il valore mistico della luce.[1]

Indice

Biografia
- Formazione come miniatore
- Prime opere
- A San Domenico di Fiesole (1429-1440)
- A San Marco di Firenze (1440-1445)
- A Roma (1445-1449) e Orvieto (estate 1447)
- Il rientro in Toscana (1450-1452)
- Il secondo soggiorno romano e la morte (1452/53-55)

Retaggio

Opere

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Formazione come miniatore

Guido di Pietro nacque nella zona di Rupecanina, frazione del comune di Vicchio, nel Mugello, nel 1395 circa[2]. Scarse sono le notizie pervenuteci sulla sua famiglia: sappiamo che il padre, di nome Pietro, era figlio di un certo Gino, mentre il fratello Benedetto, di poco più piccolo dell'artista, lo aveva imitato nella scelta di farsi frate[3]. Dopo un primo apprendistato in Mugello, la sua educazione artistica si svolse nella Firenze di Lorenzo Monaco e Gherardo Starnina: dal primo riprese sia l'uso di colori accesi e innaturali, che l'uso di una luce fortissima capace di annullare le ombre partecipando al misticismo della scena sacra; tutti temi che ritroviamo nella sua produzione miniaturistica e nelle sue prime tavole.

L'arte della miniatura dei manoscritti era una disciplina rigorosa, che servì molto al Beato Angelico nelle sue opere più tarde. Con tale attività compose su scala minuscole figure di stile perfetto e ineccepibile, spesso usando pigmenti costosi, come il blu di lapislazzuli e l'oro in foglia, dosati con estrema cura, poiché ogni contratto specificava la quantità da utilizzare. Nel gennaio e nel febbraio del 1418 è ricordato in alcuni documenti come "Guido di Pietro dipintore".

Prime opere

Nel 1418, poco prima di prendere i voti nel convento di San Domenico a Fiesole, entrando nell'Ordine Domenicano, realizzò una pala d'altare per la cappella Gherardini in Santo Stefano al Ponte a Firenze (oggi perduta), nell'ambito di un progetto decorativo affidato ad Ambrogio di Baldese, forse maestro

dell'Angelico. Entrò quindi a far parte dei Domenicani osservanti, una corrente minoritaria formatasi all'interno dell'ordine domenicano in cui si osservava la regola originale di san Domenico, che richiedeva assoluta povertà e ascetismo. Non si conosce la data esatta in cui prese i voti, ma la si può collocare tra il 1418 e il 1421, poiché ai novizi non era consentito dipingere il primo anno e il successivo documento di una sua opera è appunto del 1423.

Particolare dalla *Pala di Fiesole* (1424-1425 circa), Fiesole, chiesa di San Domenico. L'opera è considerata la prima conosciuta dell'Angelico.

In quell'anno dipinse una croce per l'Ospedale di Santa Maria Nuova e viene indicato dai documenti come "frate Giovanni de' frati di San Domenico di Fiesole"; si evince dunque che aveva già professato i voti nell'ordine dei frati predicatori. Del 1424 è un *San Girolamo* di impostazione masaccesca. L'ordinazione sacerdotale risale invece all'intervallo 1427-1429.

Al 1428-1429 risale il *Trittico di san Pietro martire*, commissionato dalle religiose del monastero di San Pietro Martire in Firenze. In queste opere l'Angelico mostra di conoscere e apprezzare sia le novità di Gentile da Fabriano che di Masaccio, e tra i due tenta una sorta di conciliazione, abbracciando il secondo in maniera gradualmente maggiore nel corso degli anni, ma sviluppando anche presto, a partire dagli anni trenta, uno stile personale. Se fra' Giovanni mostra un fascino innegabile verso l'ornato, il dettaglio prezioso, le figure eleganti e allungate (come nell'arte tardogotica), dall'altro è interessato a collocarle in uno spazio realistico, regolato dalle leggi della prospettiva, e a dare loro un volume corporeo percettibile e saldo. Già nel trittico di San Pietro Martire le vesti dei santi sono pesanti e hanno pieghe che scendono rettilinee, con colori accesi e luminosi, proprio come nelle miniature, e lo spazio è profondo e misurabile, come suggerisce la disposizione dei piedi dei santi a semicerchio.

Tra le altre opere attribuite a questo periodo ci sono una *Madonna col Bambino* nel Museo nazionale di San Marco e una *Madonna col Bambino e dodici angeli* nello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno.

A San Domenico di Fiesole (1429-1440)

Entro il 1429 l'Angelico si trovava nel convento di San Domenico a Fiesole, dove il 22 ottobre venne registrato come "frate Johannes petri de Muscello" in una riunione del capitolo. Figurò inoltre in altre riunioni capitolari nel gennaio 1431, nel dicembre 1432, nel gennaio 1433 (come vicario al posto del priore assente) e nel gennaio 1435. Inoltre è documentato il 14 gennaio 1434 in un incarico secolare, come giudice per una stima, assieme al pittore Rossello di Jacopo Franchi, del dipinto di Bicci di Lorenzo e Stefano d'Antonio per San Niccolò Oltrarno; per decidere il compenso da dare agli artisti si ricorreva infatti spesso a perizie di altri affermati pittori.

Riguardo alla produzione artistica, tra gli anni venti e gli anni trenta del Quattrocento si dedicò ad alcune grandi pale per la chiesa di San Domenico, che gli valsero una notevole fama e spinsero altri istituti religiosi a commissionargli repliche e varianti.

Tra il 1424-1425 circa eseguì la prima delle tre tavole per gli altari della chiesa di San Domenico: la cosiddetta *Pala di Fiesole* (opera rimaneggiata da Lorenzo di Credi nel 1501, che rifece lo sfondo), tra le prime opere certe dell'artista. Si tratta di una pala molto originale, dove sono ormai assenti le divisioni dei

santi entro gli scomparti di un polittico, anche se dovevano essere presenti delle cuspidi rimosse poi nel restauro cinquecentesco.

Annunciazione, Madrid, Museo del Prado

All'inizio degli anni trenta si dedicò alle famose annunciazioni su tavola. La prima fu forse l'*Annunciazione* oggi al Prado, destinata a San Domenico di Fiesole. La pala ha un'impostazione transitoria tra il tardo gotico e il rinascimentale, ma è soprattutto nelle cinque storie della Vergine nella predella che il pittore operò con maggiore libertà e inventiva. Quest'opera, che risente fortemente delle novità masaccesche, presenta per la prima volta il particolare uso della luce diafana, che avvolge la composizione, esaltando i colori e le masse plastiche delle figure in modo da unificare l'immagine, e che divenne una delle caratteristiche più evidenti del suo stile. L'Annunciazione, in cui l'arcangelo Gabriele preannuncia alla Vergine Maria che sarebbe diventata la madre di Cristo, era un tema sentito nella pittura fiorentina. Il Beato Angelico contribuì molto a coltivare questa tradizione, adottando disegni moderni e rettangolari e composizioni unificate, con la Vergine seduta in un'aperta loggia colonnata all'interno di un giardino recintato. Nella stessa opera, in secondo piano, appaiono le figure di Adamo ed Eva, a simboleggiare i primi peccatori, a redenzione dei quali Dio si è fatto uomo, ma anche a sottolineare che Maria, assentendo all'Ave dell'angelo, trasforma il nome di "Eva" (Eva/Ave): Maria, dunque, è la nuova Madre dell'umanità.

A questa opera seguirono (o precedettero) due altre grandi pale: l'Annunciazione di San Giovanni Valdarno e l'Annunciazione di Cortona.

Tra il 1431 e il 1433 eseguì il *Giudizio universale*, un grande pannello destinato a decorare la cimasa di un seggio. L'opera, legata stilisticamente ai modi di Lorenzo Monaco, presenta una scansione dei piani che dimostra un precoce interesse per un'impostazione prospettica dello spazio. Agli stessi anni risale forse la *Deposizione*, dipinta per Palla Strozzi per la sagrestia di Santa Trinita e il piccolo pannello con l'*Imposizione del nome al Battista*, dove si notano già le caratteristiche della maturità dell'artista: figure dolci, tratto morbido, colori brillanti e accordate delicatamente, costruzione prospettica rigorosa.

Le opere di questo periodo sono spesso esercitazioni sul tema della luce, come l'abbagliante *Incoronazione della Vergine* agli Uffizi o quella del Louvre, databili rispettivamente al 1432 circa e al 1434-1435. L'*Incoronazione* del Louvre fu la terza e ultima tavola per gli altari della chiesa di San Domenico a Fiesole, e in essa la luce costruisce le forme e le indaga in ogni minimo dettaglio.

Nel luglio 1433, l'Arte dei Linaioli di Firenze commissionò all'Angelico la realizzazione di un Tabernacolo, stipulando questo contratto:

> «MCCCCXXXIII a dí XI di luglio. Ricordo chome detto dí è sopradetti Operai aloghorono a frate Guido, vocato frate Giovanni de l'ordine di sancto Domenicho da Fiesole, a dipigner uno tabernacolo di Nostra Donna nella detta art,. dipinto di dentro et di fuori con colori oro et azzurro et ariento de' migliori e più fini che si truovino con ogni sua arte et industria per tutto et per sua faticha et manifattura, per fi[orini] CLXXXX DX o quello meno che parrà alla sua conscientia.»

In questa opera la Vergine è di impronta masaccesca, mentre negli angeli apteri si rifà all'espressività della scultura ghibertiana.

Nel 1438 l'Angelico venne coinvolto nei fatti legati al trasferimento da San Domenico di Fiesole a San Marco di Firenze. Per Cosimo de' Medici, nel 1439-1440, andò a Cortona per donare ai confratelli del locale convento domenicano la vecchia pala d'altare di San Marco, opera tardogotica di Lorenzo di

Niccolò. Nella cittadina l'Angelico aveva già lasciato due opere e in quell'occasione affrescò una lunetta sul portale della chiesa del convento con la *Madonna col Bambino e i santi Domenico e Pietro Martire*.

Probabilmente Angelico mantenne il suo laboratorio di San Domenico fino a buona parte del 1440, quando già aveva avviato e portato a buon punto la *Pala di San Marco*.

A San Marco di Firenze (1440-1445)

Crocefissione del chiostro di San Marco

L'Angelico fu protagonista di quell'irripetibile stagione artistica che, sotto il patronato dei Medici, ebbe il culmine nel 1439 con il Concilio di Firenze e che vide grandi opere pubbliche, tra cui lo stesso convento di San Marco.

Alcuni frati di San Domenico di Fiesole nel 1435 presero sede a Firenze, a San Giorgio alla Costa e un anno dopo, nel gennaio 1436, ebbero la sede di San Marco, dopo aver risolto un conteso coi monaci Silvestrini sugli stessi ambienti. Qui nel 1438 Michelozzo, su incarico di Cosimo de' Medici, iniziò la costruzione di un nuovo convento, all'avanguardia sia dal punto di vista funzionale che architettonico. L'Angelico non seguì i compagni né a San Giorgio alla Costa né a San Marco, poiché era vicario a Fiesole. Verso il 1440 Cosimo il Vecchio gli dovette però affidare la direzione della decorazione pittorica del convento e la prima prova documentaria della presenza del pittore in San Marco risale al 22 agosto 1441.

Tra le tracce documentarie dell'Angelico a San Marco ci sono la partecipazione in Capitolo nell'agosto 1442 e nel luglio 1445, quando firmò con altri l'atto di separazione della comunità fiorentina da quella fiesolana di origine. Nel 1443 fu "sindicho" del convento, una funzione di controllo amministrativo.

Trasfigurazione, San Marco

L'intervento decorativo a San Marco fu deciso con l'assistenza di Michelozzo, che lasciò ampie pareti bianche da decorare, e fu un lavoro organico, che interessò tutti gli ambienti pubblici e privati del cenobio: dalla chiesa (la *pala di San Marco* sull'altare maggiore) al chiostro (quattro lunette e una *Crocifissione*), dal refettorio (*Crocifissione*, distrutta nel 1554) alla sala capitolare (*Crocifissione con i santi*), dai corridoi (*Annunciazione*, *Crocifissione con san Domenico* e *Madonna delle Ombre*) fino alle singole celle. Alla fine il risultato fu la più estesa decorazione pittorica mai immaginata fino ad allora per un convento.

La decorazione prevedeva in ogni cella dei frati un affresco con un episodio tratto dal Nuovo Testamento o una *Crocifissione* dove la presenza di san Domenico indicava ai frati l'esempio da seguire e le virtù da coltivare (prostrazione, compassione, preghiera, meditazione, ecc.).

Molto si è scritto circa l'autografia dell'Angelico per un complesso di decorazioni di così ampia portata, realizzato in tempi relativamente brevi. Gli affreschi del piano terra vengono concordemente attribuiti all'Angelico, in toto o in parte. Più incerta e discussa è l'attribuzione dei quarantatré affreschi delle celle e dei tre dei corridoi del primo piano. Se i contemporanei come Giuliano Lapaccini attribuiscono tutti gli affreschi all'Angelico, oggi, per un mero calcolo pratico del tempo necessario a un individuo per portare a

termine un'opera del genere e per studi stilistici che evidenziano tre o quattro mani diverse, si tende a attribuire all'Angelico l'intera sovrintendenza della decorazione, ma l'autografia di solo un ristretto numero di affreschi, mentre gli altri vennero dipinti su suo cartone o nel suo stile da allievi, tra cui Benozzo Gozzoli.

Gli affreschi di San Marco non furono solo una pietra miliare dell'arte rinascimentale, ma sono anche i più famosi ed amati del Beato Angelico. La loro forza deriva, almeno in parte, dall'assoluta armonia e semplicità, che consente di trascendere lo scopo immediato per il quale furono dipinti, e cioè quello della devota contemplazione, fornendo spunti appropriati alla meditazione religiosa. Gli affreschi segnarono così una nuova fase dell'arte dell'Angelico, caratterizzata da una parsimonia nelle composizioni e da un rigore formale mai usati prima, frutto della raggiunta maturità espressiva dell'artista. I fatti evangelici vengono così letti con un'efficacia maggiore che in passato, scevra da distrazioni decorative superflue e adeguata più che mai alla concretezza narrativa e psicologica delle grandi opere di Masaccio. Le figure sono poche e diafane, gli sfondi deserti oppure composti da architetture nitide inondate di luce e spazio, arrivando a toccare vertici di trascendenza. Le figure appaiono semplificate e alleggerite, la cromia più tenue e spenta. In tali contesti la forte plasticità di forma e colore, derivata da Masaccio, crea per contrasto un senso di viva astrazione. Spesso nelle scene compaiono santi domenicani come testimoni, che attualizzavano l'episodio sacro inserendolo nella gamma dei principi dell'Ordine.

La luce che pervade le pitture dell'Angelico è una luce metafisica: "Del resto, se (come diceva il Brunelleschi) lo spazio è forma geometrica e la luce divina (come diceva san Tommaso d'Aquino) riempie lo spazio, come negare che la forma geometrica sia la forma della luce?".[4][5]

Non si conosce la data di esecuzione delle singole opere di San Marco, ma in genere si attribuisce dal 1437 (o 1438) al 1440/41 circa la realizzazione della Pala di San Marco, per poi iniziare, verso il '40/'41 appunto, gli affreschi del corridoio est, lato esterno (1-11), dove partecipò anche un aiuto (il Maestro della cella 2), molto vicino al Maestro, che supervisionò. Nel 1441-1442 è sicura la datazione della *Crocifissione con i santi*, nel capitolo. Per analogie stilistiche si rimanda al 1442 anche l'*Adorazione dei Magi*. Nello stesso periodo vennero probabilmente affrescate le celle dalla 24 alla 28, non di mano dell'Angelico, ma direttamente ispirate a quelle sul lato opposto e probabilmente supervisionate da vicino dal maestro.

Gli affreschi del chiostro paiono essere successivi alla Crocefissione della Sala Capitolare, e l'affresco del *Calvario con san Domenico* è di solito indicato come l'ultima opera del maestro prima della partenza per Roma (1445). Gli affreschi dalla cella 31 alla 37 non sono databili tramite prove e si sa solo che dovevano essere terminati nel 1445. L'*Annunciazione del corridoio Nord* e la *Madonna delle Ombre*, mostrano uno stile più maturo che viene attribuito a dopo il ritorno da Roma, negli anni 1450.

A Roma (1445-1449) e Orvieto (estate 1447)

In una data imprecisata, probabilmente nella seconda metà del 1445, l'Angelico venne convocato a Roma da papa Eugenio IV, che aveva vissuto ben nove anni a Firenze ed aveva avuto sicuramente modo di apprezzare la sua opera, anche perché aveva soggiornato in San Marco. Quell'anno la sede dell'arcidiocesi di Firenze divenne vacante e pare che, secondo voci insistenti, proprio all'Angelico fu offerto il pallio, il quale declinò, offrendo un giudizio al papa circa la nomina invece di Antonino Pierozzi (gennaio 1446). Chiaro è il fatto che l'Angelico fosse intellettualmente stimato abbastanza da poter offrire consigli su una nomina al papa, come affermarono anche sei testimoni in occasione del processo di canonizzazione di Antonino, o addirittura da poter amministrare un'arcidiocesi.

L'Angelico stette a Roma dal 1446 al 1449 e risiedette nel convento di Santa Maria sopra Minerva. Affrescò nel 1446 la cappella del Sacramento, detta "parva", con *Storie di Cristo*, distrutta all'epoca di Paolo III: la decorazione doveva avere un carattere "umanistico", con una serie di ritratti di uomini illustri citati da Vasari. Con l'Angelico ebbe rapporti stretti, forse già iniziati a Firenze, anche il pittore Jean

Consacrazione di san Lorenzo come diacono, Cappella Niccolina, Roma

Fouquet, impegnato a dipingere un ritratto del papa Condulmer approssimativamente tra l'autunno del 1443 e l'inverno del 1446. Il 23 febbraio 1447 papa Eugenio morì e il 6 marzo venne eletto il suo successore Niccolò V. Tra i non numerosi documenti conservati della sua attività vaticana, tre ricevute di pagamento (datate dal 9 maggio al 1º giugno) si riferiscono all'unica sua commissione papale superstite, gli affreschi della Cappella Niccolina. Si tratta di tre pareti con le *Storie dei protomartiri Stefano e Lorenzo*, della volta con *Evangelisti* e di otto figure a grandezza naturale con *Padri della Chiesa* sui lati, che vennero dipinti con l'assistenza dei suoi aiuti, tra cui spiccava il 'consocio' Benozzo Gozzoli. In questi affreschi le figure solide, dai gesti pacati e solenni, si muovono in un'architettura maestosa. L'Angelico dovette essere in rapporti di grande familiarità col papa, lavorando nei suoi appartamenti, e sicuramente ebbe modo di venire coinvolto negli interessi umanistici e nei vasti orizzonti culturali di Niccolò V. Tali stimoli sembrano manifestarsi appieno nelle opere dipinte per la corte papale, dove lo stile sfarzoso rievoca concettualmente l'antica Roma imperiale e paleocristiana, con citazioni altresì dalla contemporanea architettura protorinascimentale fiorentina.

L'11 maggio 1447 l'Angelico e il suo gruppo, con il consenso del papa, andarono ad Orvieto per trascorrere i mesi estivi e lavorare nella volta della Cappella di San Brizio nella cattedrale, dove il gruppo restò fino alla metà di settembre e dipinse due pennacchi con *Cristo Giudice* e *Profeti*. La velocità con cui vennero dipinte le vele testimonia l'efficienza della bottega angelichiana. L'autografia dell'Angelico è ad ogni modo predominante, l'ideazione e il disegno integralmente suoi, con l'ausilio esecutivo del suo 'socio' Benozzo in alcune parti. Le forme, sebbene abbiano attirato un interesse relativamente modesto della critica rispetto agli affreschi vaticani, sono caratterizzate da composizioni spaziose e da figure maestose.

Cristo Giudice, cappella di San Brizio, Orvieto

Tornato l'Angelico a Roma, completò la Cappella Niccolina entro il 1448. Il 1º gennaio 1449 era già impegnato in un altro ambiente del Vaticano, con la decorazione dello studio di Niccolò V, adiacente alla Cappella Niccolina. Lo studio era di ampiezza minore della cappella ed era rivestito di tarsie lignee in parte dorate: di esso non resta traccia, perché venne distrutto durante un successivo ampliamento del palazzo. Nel giugno 1449 la decorazione doveva essere già a buon punto, poiché il principale assistente del maestro, il Gozzoli, ritornò ad Orvieto; entro la fine dell'anno o nei primi mesi del 1450 la decorazione doveva essere terminata e l'Angelico tornò a Firenze.

Il rientro in Toscana (1450-1452)

Entro il 10 giugno 1450 l'Angelico era tornato in Toscana, dove venne nominato, in quella data, priore di San Domenico di Fiesole, prendendo il posto del fratello defunto. Mantenne l'incarico di priore per la durata normale di due anni e nel marzo 1452 si trovava ancora a Fiesole quando venne recapitata una lettera all'arcivescovo Antonino dal Provveditore al Duomo di Prato, per chiedere l'Angelico ad affrescare la cappella maggiore della cattedrale pratese. Otto giorni dopo la richiesta venne formalizzata anche al pittore, che accettò di tornare col Provveditore a Prato per valutare le condizioni. L'Angelico trattò con

Armadio degli Argenti, primo pannello

quattro delegati e col podestà, ma dell'accordo non si fece niente (1º aprile 1452), probabilmente perché l'artista aveva già molte opere commissionate e non voleva sobbarcarsi un'impresa tanto grande. I lavori vennero poi affidati a Filippo Lippi.

Per gli anni successivi la documentazione è inesistente o scarsa. Alcuni, come Pope-Hennessy, indicano come prime opere dipinte dopo il rientro da Roma gli affreschi nel convento di San Marco dell'*Annunciazione del corridoio Nord* e della *Madonna delle Ombre*, dove avrebbe messo a frutto la lezione romana (altri invece li datano agli anni 1440). Analoga incertezza ruota attorno a una datazione tarda dell'*Incoronazione della Vergine* del Louvre, mentre è sicuramente documentabile a dopo il 1450 la *Pala di Bosco ai Frati*, commissionata da Cosimo de' Medici: nella predella è infatti dipinto san Bernardino da Siena con l'aureola, ma la sua santificazione risale appunto al 1450. Indiscussa è anche la datazione dell'*Armadio degli Argenti*, una serie di tavolette dipinte che componevano il doppio sportello di un armadio di ex voto nella basilica della Santissima Annunziata, commissionato da Piero il Gottoso tra il 1451 e il 1453. In queste tavolette, con storie della *Vita e Passione di Cristo*, si ritrovano molti temi già affrontati anni prima dall'Angelico, ma sorprende come la sua inventiva, anche nella fase tarda della produzione, non accennasse a diminuire. Sebbene non tutte le tavolette siano di sua mano, alcune si distinguono per originalità compositiva, vivacità ed effetti spaziali e luminosi, come l'*Annunciazione* (tema ricorrente in tutta la produzione angelichiana) o la *Natività*.

Il 2 dicembre 1454 venne richiesto per una stima degli affreschi nel Palazzo dei Priori a Perugia assieme a Filippo Lippi e Domenico Veneziano, i tre pittori fiorentini maggiormente ammirati dell'epoca.

L'ultima opera dell'Angelico è in genere indicata nel tondo con l'*Adorazione dei Magi*, avviato forse nel 1455 e completato in seguito da Filippo Lippi.

Il secondo soggiorno romano e la morte (1452/53-55)

Nel 1452 o 1453 l'Angelico tornò a Roma per realizzare varie opere in Santa Maria sopra Minerva, casa madre dell'ordine domenicano: la pala dell'altare maggiore, probabilmente un'Annunciazione, di cui sopravvivono tre scomparti di predella con *Storie di san Domenico*, e il grande ciclo di affreschi, dipinti in terra verde, illustranti le *Meditationes* del cardinale spagnolo Juan de Torquemada nel chiostro. Tale ciclo è andato perduto, ma è ricostruibile dalle versioni manoscritte e a stampa, illustrate, del testo del committente.

Fra Giovanni morì a Roma il 18 febbraio del 1455, poche settimane prima della scomparsa del suo patrono Niccolò V. Venne sepolto nella chiesa della Minerva, ricca anche in seguito di testimonianze di personaggi fiorentini.

La tomba dell'Angelico in Santa Maria sopra Minerva, Roma

Del suo sepolcro marmoreo, un onore eccezionale per un artista a quel tempo, è ancora oggi visibile la lastra tombale, vicino all'altare maggiore. Vennero scritti due epitaffi, verosimilmente da Lorenzo Valla. Il primo, perduto, si doveva trovare su una lapide alla parete e recitava:

> «La gloria, lo specchio, l'ornamento dei pittori, Giovanni il Fiorentino è conservato in questo luogo. Religioso, egli fu un fratello del santo ordine di San Domenico, e fu lui stesso un vero servo di Dio. I suoi discepoli piangono la morte di un così grande maestro, perché chi troverà un altro pennello come il suo? La sua patria e il suo ordine piangono la morte di un insigne pittore, che non aveva uguali nella sua arte»
>
> (Prima epigrafe a Beato Angelico)

Una seconda epigrafe è raffigurata sulla lapide di marmo, dove si trova un rilievo del corpo del pittore con abito domenicano, entro una nicchia rinascimentale.

> «Qui giace il venerabile pittore Fra Giovanni dell'Ordine dei Predicatori. Che io non sia lodato perché sembrai un altro Apelle, ma perché detti tutte le mie ricchezze, o Cristo, a te. Per alcuni le opere sopravvivono sulla terra, per altri in cielo. la città di Firenze dette a me, Giovanni, i natali.»
>
> (Seconda epigrafe a Beato Angelico)

Retaggio

L'importanza della sua opera si riflette: sia sui suoi collaboratori (Benozzo Gozzoli), sia su artisti non direttamente legati a lui (Filippo Lippi); dal suo modo di trattare la luce partiranno Piero della Francesca e Melozzo da Forlì.

Già pochi anni dopo la morte l'Angelico figura come *Angelicus pictor [...] Johannes nomine, non Jotto, non Cimabove minor* nel *De Vita et Obitu B. Mariae* del domenicano Domenico da Corella. Poco dopo venne citato con Pisanello, Gentile da Fabriano, Filippo Lippi, Pesellino e Domenico Veneziano in un famoso poema di Giovanni Santi. Con l'avvento di Savonarola l'arte venne usata come mezzo di propaganda spirituale e la figura dell'Angelico, artista e frate, venne presa a modello dai seguaci del frate ferrarese. Di questa lettura, che presupponeva la superiorità artistica dell'Angelico dovuta alla sua superiorità come uomo religioso si ha eco già nel primo racconto della vita dell'artista, pubblicato in un volume di eulogie domenicane di Leandro Alberti del 1517. Da quest'opera Vasari attinse il materiale per la biografia per *Le Vite* del 1550, integrata con i racconti dell'ottantenne Fra Eustachio che gli trasmise varie leggende legate agli artisti di San Marco.

Nei commentatori del XIX secolo la vita spirituale dell'Angelico si tinse di un romantico e leggendario, come si trova in vari scrittori. Nel XX secolo la sua figura è stata meglio contestualizzata ponendola tra i padri del Rinascimento fiorentino, coloro che svilupparono il nuovo linguaggio che si diffuse in tutta Europa.

I domenicani decisero di chiedere formalmente alla Santa Sede la beatificazione dell'Angelico nel capitolo generale di Viterbo del 1904. Nel 1955, in occasione del cinquecentesimo anniversario della morte, la sua salma fu esumata e si procedette alla ricognizione canonica delle reliquie. Con il motu proprio *Qui res*

Christi gerit del 3 ottobre 1982, papa Giovanni Paolo II ha concesso per indulto all'ordine domenicano la celebrazione della messa e dell'ufficio in onore dell'Angelico[6] e sabato 18 febbraio 1984, in Santa Maria sopra Minerva, il beato è stato proclamato patrono presso Dio degli artisti, specialmente dei pittori.[7]

Opere

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Opere di Beato Angelico***.

Note

1. ^ Vari filosofi e teologi della Scolastica medievale avevano elaborato una "teologia della luce".
2. ^ Si veda Centi, 1984, pp. 5-53, per la difesa del tradizionale punto di vista, ora generalmente rifiutato dagli studiosi, che situa la nascita dell'Angelico intorno al 1387 (Vasari). Gilbert, 1984, p. 283, calcola che il 1400 possa essere l'ultima data possibile per la nascita.
3. ^ Orlandi, 1964, pp. 2-5, 174-179, doc. VIII.
4. ^ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze, 1977, p.146.
5. ^ Molti filosofi e teologi della Scolastica medievale avevano trattato il motivo della "metafisica della luce", legato al concetto di Luce trascendente, Luce eterna e divina; tra di loro, oltre a san Tommaso d'Aquino, anche San Bonaventura e Roberto Grossatesta.
6. ^ *Qui res Christi gerit - Littera apostolica motu proprio data*, su *w2.vatican.va*. URL consultato l'8 novembre 2015.
7. ^ *Prima messa votiva durante la quale si proclama il Beato Angelico patrono degli artisti*, su *w2.vatican.va*. URL consultato l'8 novembre 2015.

Bibliografia

- I. Maione, *Fra Giovanni Dominici e il Beato Angelico*, ne «L'arte», XVII (1914), pp. 281–88 e 361-68.
- Mario Salmi, *Problemi dell'Angelico* in «Commentari» n. 1, pp. 75–81, 1950
- Luciano Berti (a cura di), *Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455 – 1955)*, Deoclecios Reding de Campos e Umberto Baldini, 1955
- Mario Salmi, *Il Beato Angelico*, Ediz. Valori plastici-Hoepli, Milano, 1958
- Luciano Berti, *Beato Angelico*, "I maestri del Colore", Fabbri Editori, 1964
- S. Orlandi, *Beato Angelico*, Firenze, 1964
- John Pope-Hennessy, *Beato Angelico*, Scala, Firenze 1981.
- Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico. Catalogo completo*, "Biblioteca d'arte", Octavo-Franco Cantini, Firenze 1998
- John Spike, *Angelico*, Milano 1996
- Francesco Buranelli (a cura di), *Il Beato Angelico e la Cappella Nicolina. Storia e restauro*, 2001.
- Gerardo de Simone, L'ultimo Angelico. Le "Meditationes" del cardinal Torquemada e il ciclo perduto nel chiostro di S. Maria sopra Minerva, in: "Ricerche di Storia dell'Arte" (Carocci Editore, Roma), 76, 2002, pp. 41-87
- Gerardo de Simone, L'Angelico di Pisa. Ricerche e ipotesi intorno al Redentore benedicente del Museo Nazionale di San Matteo, in "Polittico", Edizioni Plus – Pisa University Press, 5, 2008, pp. 5-35

- Gerardo de Simone, Velut alter Iottus. Il Beato Angelico e i suoi “profeti trecenteschi”, in “1492. Rivista della Fondazione Piero della Francesca”, 2, 2009 (2010), pp. 41-66
- Alessandro Zuccari, Giovanni Morello e Giorgio de Simone (a cura di) *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, 2009.
- Gerardo de Simone, Fra Angelico : perspectives de recherche, passées et futures, in "Perspective, la revue de l'INHA. Actualités de la recherche en histoire de l’art", 2013 - I, pp. 25-42
- Ada Labriola (a cura di), *Beato Angelico a Pontassieve*, Mandragora, Firenze 2010. ISBN 978-88-7461-149-2
- Gerardo de Simone, La bottega di un frate pittore: il Beato Angelico tra Fiesole, FIrenze e Roma, in " Revista Diálogos Mediterrânicos" (Curitiba, Brasil), n. 8, 2015, ISSN 2237-6585, pp. 48-85 – http://www.dialogosmediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM
- Cyril Gerbron, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire* (= *Études Renaissantes*, 18), Turnhout: Brepols Publishers, 2016. ISBN 978-2-503-56769-3;
- Gerardo de Simone, Il Beato Angelico a Roma. Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti, Firenze, Olschki, 2017 (Fondazione Carlo Marchi, Studi, vol. 34);
- Fra Angelico: Heaven of Earth, ed. by Nathaniel Silver, Boston : Isabella Stewart Gardner Museum, 2018
- Fabrizio Scheggi "FURONO PROTAGONISTI, biografie di personaggi storici nel Mugello", Borgo San Lorenzo, maggio 2019- ISBN 979122004615-2

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Beato Angelico**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Beato Angelico (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fra_Angelico?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Beato Angèlico, Giovanni da Fiesole detto il*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Roberto Papini, *ANGELICO, il Beato*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929.
- (**EN**) *Beato Angelico*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Magnolia Scudieri, *GUIDO di Pietro, detto il Beato Angelico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 61, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004.
- *Beato Angelico*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Beato Angelico*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Beato Angelico*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Beato Angelico*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Beato Angelico*, su *Santi, beati e testimoni*, santiebeati.it.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 88038345 (https://viaf.org/viaf/88038345) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2242 4267 (http://isni.org/isni/0000000122424267) · SBN CFIV042647 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV042647?core=autoriall) · BAV 495/21354 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_21354) · CERL cnp00394067 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394067) · Europeana agent/base/59985 (https://data.european

	a.eu/agent/base/59985) · ULAN (EN) 500029319 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500029319) · LCCN (EN) n50083291 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50083291) · GND (DE) 118503081 (https://d-nb.info/gnd/118503081) · BNE (ES) XX1033111 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1033111) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1033111) · BNF (FR) cb119381778 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119381778) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119381778) · J9U (EN, HE) 987007257607505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007257607505171) · NSK (HR) 000313256 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000313256) · NDL (EN, JA) 00620266 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00620266) · CONOR.SI (SL) 21151331 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/21151331) · WorldCat Identities (EN) viaf-88038345 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-88038345)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Beato_Angelico&oldid=132717172"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 28 mar 2023 alle 00:58.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Sandro Botticelli

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Presunto autoritratto di Sandro Botticelli in un dettaglio della sua *Adorazione dei Magi* (Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia)

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, conosciuto col nome d'arte di **Sandro Botticelli** (Firenze, 1º marzo 1445 – Firenze, 17 maggio 1510), è stato un pittore italiano inquadrabile nella corrente artistica del Rinascimento.

In un'età dell'oro per il mondo dell'arte, il pittore ebbe una formazione di scuola fiorentina sotto Filippo Lippi e con il patronato della famiglia Medici, riuscendo a sviluppare uno stile elegante che proponeva un nuovo modello di bellezza ideale e che incarnava i gusti e la raffinatezza della società dell'epoca. La sua arte subì anche l'influenza di Andrea del Verrocchio e dei fratelli Antonio e Piero del Pollaiolo.

Eccellente ritrattista, Botticelli fu un autore poliedrico e il suo *corpus* spazia dai soggetti di carattere mitologico-allegorico ai soggetti di carattere religioso. La sua fama oggi è legata soprattutto alle opere mitologiche, delle quali sono emblema due dipinti in particolare: questi sono due grandi tele custodite entrambe agli Uffizi di Firenze e sono la *Nascita di Venere* e la *Primavera*, che sono oggi tra i dipinti più famosi al mondo, tanto da essere considerate due icone del Rinascimento italiano e dell'arte occidentale, grazie anche ai profondi significati filosofici e letterari riscontrabili in esse. Mentre per quanto riguarda l'altro caposaldo dell'arte botticelliana, la produzione sacra, degna di nota è la cospicua produzione di *Madonne col Bambino*, realizzate preferibilmente in tondo e per le quali lui e la sua bottega divennero celebri; ma l'apice di questo genere è certamente rappresentato dai grandi affreschi realizzati per la Cappella Sistina a Roma.

Tuttavia, nell'ultima parte della sua vita, l'arte e lo spirito di Botticelli subirono una crisi che culminò in un esasperato misticismo, anche per via dell'influenza del Savonarola. Così, oltre all'unico vero erede Filippino Lippi, suo allievo e collaboratore, dopo la morte di Botticelli la sua reputazione fu eclissata profondamente e i suoi dipinti rimasero quasi dimenticati nelle chiese e nei palazzi per i quali erano stati creati, così come i suoi affreschi nella Sistina che furono messi in ombra da quelli straordinari di Michelangelo. Il lungo abbandono ebbe fine a partire dal XIX secolo, venendo riscoperto dalla storiografia artistica anche grazie e soprattutto all'influenza che ebbe sui Preraffaelliti.

Maestro del sacro e del profano, è stato descritto come un *outsider* nella corrente principale della pittura italiana, avendo egli un interesse limitato per molti degli aspetti associati alla pittura del Quattrocento, come l'ispirazione diretta all'arte classica e la rappresentazione realistica di anatomia umana, prospettiva e paesaggio. Infatti, la sua formazione gli ha permesso di rappresentare questi aspetti della pittura, senza però lasciarsi omologare dallo scenario contemporaneo.

Indice

Biografia
- Origini e famiglia
- Apprendistato
- L'avvio della carriera in proprio
- Le opere dei primi anni settanta
- L'influenza neoplatonica
- Pisa
- Al servizio dei Medici
- Gli affreschi della Cappella Sistina
- Il rientro a Firenze
- La serie di Nastagio degli Onesti
- La Villa di Spedaletto
- La serie mitologica
  - *Primavera*
  - *Nascita di Venere*
  - *Pallade e il centauro*
  - *Venere e Marte*
- La *Madonna del Magnificat*
- La crisi irreversibile
  - La Calunnia
  - Il Compianto e la Natività mistica
- Ultimi anni

La presunta omosessualità

Stile

Disegni

Onorificenze

Opere
- Fase giovanile
- Prima fase medicea
- Roma
- Seconda fase medicea
- Ultima fase

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

(LA)

«Aequarique sibi non indignetur Apelles
Sandrum: iam notum est nomen ubique suum.»

(IT)

«E non si sdegni Apelle di essere eguagliato
a Sandro: già il suo nome è noto

ovunque.»

(Ugolino di Vieri, *Epigrammata* III, 23)

Origini e famiglia

La *Fortezza*, prima opera documentata di Botticelli (1470)

Sandro Botticelli nacque a Firenze nel 1445 in via Nuova (oggi via del Porcellana), ultimo di quattro figli maschi, e crebbe in una famiglia modesta ma non povera, mantenuta dal padre, Mariano di Vanni Filipepi, che faceva il conciatore di pelli e aveva una sua bottega nel vicino quartiere di Santo Spirito. Numerosi erano infatti nella zona di Santa Maria Novella (dove si trova via del Porcellana) i residenti dediti a tale attività, facilitata dalla prossimità delle acque dell'Arno e del Mugnone[1].

I primi documenti sull'artista sono costituiti dalle dichiarazioni catastali (dette "portate al Catasto"), vere e proprie denunce dei redditi in cui i capifamiglia erano obbligati a comunicare il loro stato patrimoniale, elencando i propri beni, le rendite e le spese da essi sostenute nel corso dell'anno. In quello di Mariano Filipepi del 1458, troviamo citati i quattro figli maschi Giovanni, Antonio, Simone e Sandro: quest'ultimo, di tredici anni, viene definito "malsano", con la precisazione che "sta a leggere", da cui alcuni studiosi hanno voluto desumere un'infanzia malaticcia che avrebbe portato a un carattere introverso, riflesso poi in alcune sue opere dal tono malinconico e assorto[1].

Il fratello Antonio era orefice di professione (battiloro o "battigello"), per cui è molto probabile che il giovane Sandro abbia ricevuto una prima educazione presso la sua bottega da cui gli derivò il soprannome, mentre sarebbe da scartare l'ipotesi di un suo tirocinio avvenuto presso quella di un amico del padre, un certo *maestro Botticello*, come riferisce il Vasari nelle *Vite*, dal momento che non esiste alcuna prova documentaria che confermi l'esistenza di questo artigiano attivo in città in quegli anni.

Il nomignolo pare invece che fosse stato inizialmente attribuito al fratello Giovanni, che di mestiere faceva il sensale del Monte (un funzionario pubblico) e che nella portata al catasto del 1458 veniva *vochato Botticello*, poi esteso a tutti i membri maschi della famiglia e dunque adottato anche dal pittore[1].

Apprendistato

Il suo vero e proprio apprendistato si svolse nella bottega di Filippo Lippi dal 1464 al 1467, con cui lavorò a Prato negli ultimi affreschi delle *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista* nella cappella maggiore del Duomo assieme a numerosi altri allievi.

Risalgono a questo periodo tutta una serie di *Madonne* che rivelano la diretta influenza del maestro sul giovane allievo, a volte derivate fedelmente dalla *Lippina* agli Uffizi (1465). La primissima opera attribuita a Botticelli è la *Madonna col Bambino e un angelo* (1465 circa) dello Spedale degli Innocenti, in cui le somiglianze con la contemporanea tavola del Lippi sono davvero molto forti, al punto da lasciar pensare a una copia o a un omaggio; lo stesso discorso vale per la *Madonna col Bambino e due angeli* (1465 circa) oggi a Washington, se non per la sola variante dell'angelo aggiunto alle spalle del Bambino, e per la *Madonna col Bambino e un angelo* del Museo Fesch di Ajaccio.

Risultarono però determinanti nel progressivo processo di maturazione del suo linguaggio pittorico anche le influenze ricevute da Antonio del Pollaiolo e Andrea del Verrocchio, del quale potrebbe aver frequentato la bottega dopo la partenza di Filippo Lippi per Spoleto.

La componente verrocchiesca, infatti, appare chiaramente in un secondo gruppo di Madonne realizzate tra il 1468 e il 1469, come la *Madonna del Roseto*, la *Madonna in gloria di serafini*, entrambe agli Uffizi, e la *Madonna col Bambino e due angeli* (1468 circa) al Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli, in cui i personaggi sono disposti prospetticamente davanti al limite frontale del dipinto, inteso come "finestra", mentre l'architettura sullo sfondo definisce la volumetria dello spazio ideale entro cui è inserita l'immagine; la composizione si sviluppa quindi per piani scalari, svolgendo una mediazione tra lo spazio teorico reso dal piano prospettico e quello reale costituito dai personaggi in primo piano.

Sandro Botticelli, *, Madonna col Bambino e due angeli*, 1468 ca., Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte

L'accentuato linearismo, inteso come espressione di movimento, risulta altrettanto evidente, così come le meditazioni sulla concezione matematica della pittura, di grande attualità in quegli anni, con gli studi di Piero della Francesca; la stessa soluzione venne riproposta in altre opere dello stesso periodo, con la sola variante dei termini architettonici e naturalistici.

L'avvio della carriera in proprio

Nel 1469 Botticelli lavorava già da solo, come dimostra la portata al Catasto del 1469, in cui è segnalato come operante in casa propria. Il 9 ottobre 1469 Filippo Lippi morì a Spoleto e nel 1470 Sandro mise bottega per conto proprio[1].

Dal 18 giugno al 18 agosto di quell'anno lavorò alla sua prima commissione pubblica, di notevole prestigio e risonanza[1]. Si tratta di una spalliera allegorica, realizzata per il Tribunale della Mercanzia di Firenze raffigurante la *Fortezza*. Il pannello doveva inserirsi all'interno di un ciclo ordinato a Piero Pollaiolo che infatti eseguì sei delle sette *Virtù*[1]. Botticelli accolse lo schema presentato dal Pollaiolo nelle sue linee generali, ma impostò l'immagine in modo del tutto diverso: al posto dell'austero scranno marmoreo usato da Piero, dipinse un trono riccamente decorato e dalle forme fantastiche che costituiscono un preciso richiamo alle qualità morali inerenti all'esercizio della magistratura, in pratica un'allusione simbolica al "tesoro" che accompagnava il possesso di questa virtù. L'architettura viva e reale si unisce alla figura di donna che vi è seduta sopra, solida, plastica, ma soprattutto di estrema bellezza; fu proprio la continua ricerca della bellezza assoluta, di là dal tempo e dallo spazio, che portò poi Botticelli a staccarsi progressivamente dai modelli iniziali e a elaborare uno stile sostanzialmente diverso da quello dei suoi contemporanei, che lo rese un caso praticamente unico nel panorama artistico fiorentino dell'epoca.

Assunzione della Vergine con i santi Benedetto, Tommaso apostolo e Giuliano, Galleria nazionale di Parma

Botticelli scelse di esaltare la *grazia*, cioè l'eleganza intellettuale e la squisita rappresentazione dei sentimenti, e fu per questo che le sue opere più celebri vennero caratterizzate da un marcato linearismo e da un intenso lirismo, ma soprattutto l'ideale equilibrio tra il naturalismo e l'artificiosità delle forme.

Prima di produrre quegli autentici capolavori della storia dell'arte egli ebbe però modo di ampliare la sua esperienza con altri dipinti, che costituiscono il necessario passaggio intermedio tra le opere degli esordi e quelle della maturità.

Le opere dei primi anni settanta

Ritratto di Giuliano de' Medici, 1478, Washington, National Gallery

Nel 1472 Botticelli s'iscrisse alla Compagnia di San Luca, la confraternita degli artisti a Firenze, e spinse a fare altrettanto il suo amico quindicenne Filippino Lippi, figlio del suo maestro Filippo. Filippino, oltre che caro amico, divenne presto il suo primo collaboratore[1].

A questo primo periodo appartiene il *San Sebastiano*, già in Santa Maria Maggiore, opera in cui Botticelli mostra già un avvicinamento alla filosofia dell'Accademia neoplatonica, a cui doveva essersi accostato fin dai tempi della *Fortezza*[1]. Nei circoli culturali colti vicini alla famiglia Medici, animati da Marsilio Ficino e Agnolo Poliziano, la realtà era vista come la combinazione di due grandi principi, il divino da una parte e la materia inerte dall'altra; l'uomo così occupava nel mondo un posto privilegiato perché attraverso la ragione poteva giungere alla contemplazione del divino, ma anche recedere ai livelli più bassi della sua condizione se guidato solo dalla materialità dei propri istinti. In questa opera dunque Botticelli, oltre come sempre a esaltare la bellezza corporea, vuole sia distaccare la figura sospesa a mezz'aria del santo dalla mondanità, mettendolo in risalto con quella luce ai margini che lo avvicina al cielo e alla trascendenza, sia evidenziare, come ha fatto più esplicitamente Piero del Pollaiolo nell'analogo dipinto, la malinconia che emerge dall'offesa che il mondo non comprensibile di questi ideali ha attuato nei confronti di san Sebastiano.

Il dittico con le *Storie di Giuditta* (1472), composto da due tavolette forse originariamente unite, può rappresentare un ulteriore compendio della lezione assimilata da Botticelli dai suoi maestri; nella prima, con la *Scoperta del cadavere di Oloferne* infatti, è ancora forte il richiamo allo stile del Pollaiolo, per la modellazione incisiva delle figure, l'acceso cromatismo e il marcato espressionismo della scena. Tutta la drammaticità e la violenza che caratterizzano questo primo episodio scompaiono totalmente nel secondo, dall'atmosfera quasi idilliaca e più consono al linguaggio "lippesco"; si tratta del *Ritorno di Giuditta a Betulia*, inserito in un delicato paesaggio, nel quale le due donne si muovono con passo quasi incerto. Non si tratta comunque dell'ennesima citazione del maestro perché il vibrante panneggio delle vesti suggerisce un senso di irrequietezza estraneo a Filippo, così come la malinconica espressione sul volto di Giuditta.

Dal tradizionale desco da parto deriva il formato della tavola con l'*Adorazione dei Magi* eseguito tra il 1473 e il 1474, conservato alla National Gallery di Londra, è un esempio di anamorfismo (o anamorfosi)[2], poiché per vederlo bisogna metterlo in posizione orizzontale. Questa è una delle sue prime sperimentazioni volte a snaturare la prospettiva come si era venuta a configurare nel Quattrocento.

Negli anni settanta lo stile di Botticelli appare ormai pienamente delineato. Le sue opere successive si arricchiranno poi delle tematiche umanistiche e filosofiche in grandi commissioni affidategli da membri importanti della famiglia Medici, aprendo la sua stagione dei grandi capolavori[3].

L'influenza neoplatonica

Venere e le tre Grazie offrono doni a una giovane, da villa Lemmi, oggi al Louvre

I neoplatonici offrirono la più convincente rivalutazione della cultura antica data fino a quel momento, riuscendo a colmare la frattura che si era venuta a creare tra i primi sostenitori del movimento umanista e la religione cristiana, che condannava l'antichità in quanto pagana; essi non solo riproposero con forza le "*virtù degli antichi come modello etico*" della vita civile, ma arrivarono a conciliare gli ideali cristiani con quelli della cultura classica, ispirandosi a Platone e alle varie correnti di misticismo tardo-pagano che attestavano la profonda religiosità delle comunità pre-cristiane.

L'influenza di queste teorie sulle arti figurative fu profonda; i temi della bellezza e dell'amore divennero centrali nel sistema neoplatonico perché l'uomo, spinto dall'amore, poteva elevarsi dal regno inferiore della materia a quello superiore dello spirito. In questo modo la mitologia fu pienamente riabilitata e le venne assegnata la stessa dignità dei temi di soggetto sacro, e ciò spiega anche il motivo per cui le decorazioni di carattere profano ebbero una così larga diffusione.

Venere, la dea più peccaminosa dell'Olimpo pagano, venne totalmente reinterpretata dai filosofi neoplatonici, e diventò uno dei soggetti raffigurati più frequentemente dagli artisti secondo una duplice tipologia: la *Venere celeste*, simbolo dell'amore spirituale che spingeva l'uomo verso l'ascesi, e la *Venere terrena*, simbolo dell'istintualità e della passione che lo ricacciavano verso il basso.

Un altro tema rappresentato di sovente fu la lotta tra un principio superiore e uno inferiore (ad esempio Marte ammansito da Venere o i mostri abbattuti da Ercole), secondo l'idea di una continua tensione dell'animo umano, sospeso tra virtù e vizi; l'uomo in pratica era tendenzialmente rivolto verso il bene, ma incapace di conseguire la perfezione e spesso insidiato dal pericolo di ricadere verso l'irrazionalità dettata dall'istinto; da questa consapevolezza dei propri limiti deriva perciò il dramma esistenziale dell'uomo neoplatonico, conscio di dover rincorrere per tutta la vita una condizione irraggiungibile in modo definitivo.

Botticelli divenne amico dei filosofi neoplatonici, ne accolse pienamente le idee e riuscì a rendere visibile quella bellezza da loro teorizzata, secondo la sua personale interpretazione dal carattere malinconico e contemplativo, che spesso non coincide con quella proposta da altri artisti legati a questo stesso ambiente culturale.

Pisa

Nel 1474 Botticelli venne chiamato a Pisa per affrescare con un ciclo il Camposanto monumentale. Come prova della sua bravura gli venne chiesta una pala d'altare con l'*Assunta*, ma nessuna delle due commissioni venne mai portata a termine, per ragioni sconosciute[4].

Al servizio dei Medici

La *Primavera*

Le frequentazioni di Botticelli nella cerchia della famiglia dei Medici furono indubbiamente utili per garantirgli protezione e le numerose commissioni eseguite nell'arco di circa vent'anni. Nel 1475 dipinse il gonfalone per la giostra tenutasi in piazza Santa Croce raffigurante Simonetta Vespucci, musa dalla bellezza epica per tutta la carriera dell'artista, che fu vinto da Giuliano de' Medici[4]. Nel 1478, dopo la congiura dei Pazzi in cui morì lo stesso Giuliano, a Botticelli fu chiesto di effigiare come appesi i condannati in contumacia su cartelloni da attaccare sul Palazzo della Signoria, lato Porta della Dogana, come anni prima aveva fatto Andrea del Castagno nel 1440 per il complotto antimediceo degli Albizi, che aveva valso all'artista in soprannome di "Andrea degli Impiccati"[4].

Sant'Agostino nello studio, dipinto per i Vespucci, alleati dei Medici

Chiaro è come Sandro avesse pienamente abbracciato la causa dei Medici, che lo accolsero sotto la loro ala dandogli la possibilità di creare opere di grandissimo prestigio[4].

Particolarmente interessante per questo periodo è l'*Adorazione dei Magi* (1475), dipinta per la cappella funeraria di Gaspare Zanobi del Lama in Santa Maria Novella. Si tratta di un'opera molto importante perché introdusse una grande novità a livello formale, ossia la visione frontale della scena, con le figure sacre al centro e gli altri personaggi disposti prospetticamente ai lati; prima di questa infatti, si usava disporre i tre re e tutti gli altri membri del seguito lateralmente, a destra o a sinistra, in modo che i personaggi creassero una sorta di corteo, che ricordava l'annuale cavalcata dei Magi, una rappresentazione sacra che si teneva per le vie fiorentine.

Botticelli inserì, anche per volere del committente, un cortigiano dei Medici, i ritratti dei membri della famiglia, per cui si riconoscono Cosimo il Vecchio e i suoi figli Piero e Giovanni, mentre Lorenzo il Magnifico, Giuliano de' Medici e altri personaggi della corte medicea sono ritratti tra gli astanti, disposti ai lati a formare due quinte, raccordate dalle figure dei due Magi in primo piano al centro. Ma il motivo iconografico più innovativo è quello della capanna entro cui si trova la sacra famiglia, posta su un edificio diroccato, mentre sullo sfondo si intravedono le arcate di un'altra costruzione semidistrutta su cui ormai è nata l'erba; questo tema avrà in seguito larga diffusione e sarà ripreso anche da Leonardo per la sua *Adorazione dei Magi* e si basava su un episodio della *Legenda Aurea*, secondo cui l'imperatore Augusto, che si vantava di aver pacificato il mondo, incontrò un giorno una Sibilla che gli predisse l'arrivo di un nuovo re, che sarebbe riuscito a superarlo e ad avere un potere ben più grande del suo. Gli edifici in rovina sullo sfondo perciò rappresentano simbolicamente il mondo antico e il paganesimo, mentre la cristianità raffigurata nella scena della Natività si trova in primo piano perché essa costituisce il presente e il futuro del mondo; il dipinto

costituisce oltretutto un'eccezionale giustificazione, sia in termini filosofici sia religiosi, del principato mediceo a Firenze, con una rappresentazione dinastica dei principali esponenti della famiglia nelle vesti dei Magi e degli altri astanti.

Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio

Riconducibili a questo periodo sono anche altre opere che, oltre a confermare i rapporti tra Botticelli e la cerchia neoplatonica, rivelano precise influenze fiamminghe sul pittore nel genere del ritratto. Nel primo, il *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio* (1474-1475), il personaggio è raffigurato nella posa di tre quarti ed è vestito con il tipico abito della borghesia fiorentina dell'epoca; dopo varie ipotesi, oggi si ritiene che si tratti quasi certamente del fratello orafo di Botticelli, Antonio Filipepi, citato per l'appunto in alcuni documenti dell'archivio mediceo per la doratura di alcune medaglie (quella apposta in stucco sul dipinto venne coniata tra il 1465 e il 1469). L'unico esempio noto fino ad allora di questa tipologia di ritratto era quello eseguito dal pittore fiammingo Hans Memling intorno al 1470, con cui si riscontrano notevoli somiglianze.

Come era già successo in altri casi però, il richiamo ai modelli fiamminghi costituì il semplice punto di partenza per l'artista che tese in seguito ad astrarre sempre più le figure dal loro contesto.

Nel *Ritratto di Giuliano de' Medici* (1478), si notano ancora certe influenze fiamminghe, come la porta semiaperta sullo sfondo e la posa del soggetto, un richiamo al cromatismo e all'energico linearismo del Pollaiolo, ma la novità è rappresentata dalla tortora in primo piano che suggerisce una maggiore introspezione psicologica.

Il percorso stilistico di Botticelli in questo genere pittorico appare concluso nei ritratti successivi come dimostra il *Ritratto di giovane*, realizzato dopo il 1478 e dominato dal linearismo formale che non esita a sacrificare la storica conquista del primo Rinascimento fiorentino: lo sfondo è totalmente assente e l'immagine completamente trasfigurata da ogni contesto perché la terza dimensione non è più considerata indispensabile per conferire realismo alla scena.

Nella dichiarazione al Catasto del 1480 vengono citati un cospicuo numero di allievi e aiuti, dimostrando come la sua bottega fosse ormai ben avviata. A quell'anno risale il *Sant'Agostino nello studio* della chiesa di Ognissanti, commissionato dall'importante famiglia fiorentina dei Vespucci e caratterizzato da una forza espressiva che ricorda le migliori opere di Andrea del Castagno[4]. In un libro aperto posto dietro la figura del santo si possono leggere alcune frasi su un frate che oggi vengono per lo più interpretate come uno scherzo che il pittore volle immortalare. All'anno successivo risale l'*Annunciazione di San Martino alla Scala*.

Gli affreschi della Cappella Sistina

La politica riconciliativa di Lorenzo de' Medici verso gli alleati della Congiura dei Pazzi (soprattutto Sisto IV e Ferrante d'Aragona) si realizzò in maniera efficace anche attraverso scambi culturali, con l'invio dei più grandi artisti fiorentini nelle altre corti italiane, quali ambasciatori di bellezza, armonia e del primato culturale fiorentino[4].

Il 27 ottobre 1480 Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino e i rispettivi collaboratori partirono per Roma per affrescare le pareti della Cappella Sistina[4]. Il ciclo prevedeva la realizzazione di dieci scene raffiguranti le *Storie della vita di Cristo e di Mosè* e i pittori si attennero a

comuni convenzioni rappresentative in modo da far risultare il lavoro omogeneo come l'uso di una stessa scala dimensionale, struttura ritmica e rappresentazione paesaggistica; inoltre utilizzarono accanto a un'unica gamma cromatica le rifiniture in oro in modo da far risplendere le pitture con i bagliori delle torce e delle candele. Secondo il programma iconografico voluto da Sisto IV, i vari episodi vennero disposti in modo simmetrico per consentire il confronto concettuale tra la vita di Cristo e quella di Mosè, in un continuo parallelismo tendente ad affermare la superiorità del Nuovo Testamento sul Vecchio e a dimostrare la continuità della legge divina che dalle tavole della Legge si trasfigurava nel messaggio evangelico cristiano e infine veniva tramandato da Gesù a san Pietro e da questi ai suoi successori cioè gli stessi pontefici.

Prove di Mosè, 1481-1482, Cappella Sistina

Botticelli si vide assegnare tre episodi e il 17 febbraio 1482 gli venne rinnovato il contratto per le pitture, ma il 20 dello stesso mese morì suo padre, costringendolo a tornare a Firenze, da dove non ripartì.

Prove di Cristo, 1481-1482, Cappella Sistina

I tre affreschi eseguiti da Botticelli, con ricorso ad aiuti che un'opera di tale vastità richiedeva, sono le *Prove di Mosè*, le *Prove di Cristo* e la *Punizione di Qorah, Dathan e Abiram*, oltre ad alcune figure di papi ai lati delle finestre (tra cui *Sisto II*) oggi molto deteriorate e ridipinte[5].

Punizione di Qorah, Dathan e Abiram, 1481-1482, Cappella Sistina

In generale negli affreschi della Sistina Botticelli risultò più debole e dispersivo, con difficoltà nel coordinare le forme e la narrazione, generando un insieme spesso frammentario, forse a causa dello spaesamento del pittore nell'operare su dimensioni e tematiche non congeniali e in un ambiente a lui estraneo[5].

Il rientro a Firenze

Tornato a Firenze, Botticelli dovette manifestare la sua decisione di non tornare a Roma, impegnandosi in nuove commissioni per la sua città. Il 5 ottobre 1482 ricevette l'incarico di decorare, con alcuni dei più qualificati artisti del momento, quali Domenico Ghirlandaio, Perugino e Piero del Pollaiolo, la *Sala dei Gigli* in Palazzo Vecchio. Alla fine il Ghirlandaio fu l'unico a occuparsi dell'opera, e, per ragioni sconosciute, gli altri finirono col non prendervi parte[4].

In ogni caso il soggiorno romano ebbe una sicura influenza sull'evoluzione del suo stile, stimolando un rinnovato interesse per i motivi classici (derivato dalla visione diretta di sarcofagi antichi) e un più consapevole utilizzo degli elementi architettonici all'antica negli sfondi.

La serie di Nastagio degli Onesti

L'anno successivo, nel 1483, Botticelli ricevette la commissione medicea per quattro pannelli da cassone con le storie di *Nastagio degli Onesti*, tratte da una novella del *Decameron*. Forse commissionate direttamente da Lorenzo il Magnifico, erano un regalo per il matrimonio celebrato tra Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini nello stesso anno.

La trama della novella, ricca di elementi soprannaturali, consentì a Botticelli di fondere la vivacità narrativa della storia con un registro fantastico a lui non consueto e, nonostante in gran parte dell'esecuzione sia riscontrabile la mano di aiuti di bottega, il risultato è un'opera tra le più originali e interessanti della sua produzione artistica.

I quattro episodi della novella sono:

- *Primo episodio*: Nastagio vaga solo e addolorato in una pineta di Ravenna perché è stato respinto dalla figlia di Paolo Traversari, quando improvvisamente gli appare una donna inseguita da un cavaliere e dai suoi cani che la azzannano nonostante i suoi tentativi per difenderla.
- *Secondo episodio*: Nastagio (a sinistra) rimane inorridito quando vede che il cavaliere le strappa il cuore dal petto e lo dà in pasto ai suoi cani. Subito dopo miracolosamente la donna resuscita e l'inseguimento riprende (sullo sfondo al centro), finché non si ripete la stessa scena vista alcuni minuti prima. Nastagio chiede al cavaliere chi sia e lui gli rivela di essere un suo avo, Guido, suicidatosi dopo essere stato respinto dalla donna che amava; la punizione divina lo costringe pertanto insieme all'antica amata a riapparire nello stesso luogo per tanti anni quanti mesi la donna ne aveva deriso il sentimento.
- *Terzo episodio*: Nastagio decide di invitare a un banchetto nel luogo dell'apparizione i Traversari con la figlia; alla solita ora appaiono nuovamente il cavaliere e la donna e tutti gli ospiti inorridiscono davanti alla scena. Nastagio ne spiega i motivi e la figlia del Traversari, impaurita dalle conseguenze del suo rifiuto, acconsente finalmente a sposarlo.
- *Quarto episodio*: raffigura il ricco banchetto nuziale e sopra i capitelli si vedono gli stemmi della famiglia Pucci, dei Medici e dei Bini.

La serie di *Nastagio degli Onesti*

La Villa di Spedaletto

Nel 1483 partecipò al più ambizioso programma decorativo avviato da Lorenzo il Magnifico, la decorazione della villa di Spedaletto, presso Volterra, dove vennero radunati i migliori artisti sulla scena fiorentina dell'epoca: Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi e Botticelli. Gli affreschi, che avevano un carattere squisitamente mitologico, come è noto andarono completamente perduti[4].

La serie mitologica

Primavera

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Primavera (Botticelli)***.

La *Primavera* è una delle opere più famose di Botticelli. Non è chiaro se i due grandi dipinti, il primo su tavola, il secondo su tela, facessero *pendant*, come li vide Vasari verso il 1550 nella villa medicea di Castello.

Almeno per la *Primavera* pare assodato che fu commissionata da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino di secondo grado del Magnifico, che pure era stato allievo di Marsilio Ficino e che in seguito fece realizzare all'artista anche un ciclo di affreschi (perduto) nella villa. La *Primavera* ha un soggetto non pienamente chiarito, in cui i personaggi mitologici sottintendono varie teorie dell'Accademia neoplatonica e, probabilmente, anche alcuni riferimenti al committente e al suo matrimonio (1482).

Una delle interpretazioni più verosimili vede il gruppo di figure come una rappresentazione dell'amor carnale istintivo (del gruppo di destra), che pure innesca il cambiamento in natura (la trasformazione in Flora-Primavera) e viene poi sublimato, sotto lo sguardo di Venere ed Eros al centro, in qualcosa di più perfetto (le Grazie, simbolo dell'Amore perfetto), mentre a destra Mercurio scaccia le nubi col caduceo per una primavera senza fine. Venere sarebbe dunque l'ideale umanistico dell'amore spirituale, in una prospettiva purificatoria ascendente[6].

Il mito viene descritto in termini moderni, con una scena idilliaca dominata da ritmi ed equilibri formali sapientemente calibrati, come la linea armonica che definisce i panneggi, i gesti, i profili elegantissimi, fino a esaurirsi nel gesto di Mercurio. Le figure spiccano con nitidezza sullo sfondo scuro, con una spazialità semplificata che ricorda gli arazzi, nella quale si colgono i primi segni della crisi del mondo prospettico-razionale del primo Quattrocento verso un più libero inserimento delle figure nello spazio[7].

Nascita di Venere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Nascita di Venere***.

La *Nascita di Venere*

Risale a un momento immediatamente successivo una delle opere più celebri dell'artista e del Rinascimento italiano in generale, la *Nascita di Venere*, databile, come la *Primavera*, nell'arco che va dal 1477 al 1485 circa. Le teorie più recenti rendono le due opere praticamente contemporanee, anche se è difficile che Botticelli abbia concepito i due dipinti entro il medesimo programma figurativo, anche per le differenze nella tecnica e nello stile. Contrariamente alla *Primavera*, la *Nascita di Venere* non è citata negli

inventari medicei del 1498, 1503 e 1516, ma sempre grazie alla testimonianza del Vasari nelle Vite sappiamo che si trovava nella Villa di Castello nel 1550, quando egli vide le due opere esposte insieme nella residenza di campagna del ramo cadetto della famiglia.

Per quanto riguarda l'interpretazione, la scena rappresenterebbe il momento appena precedente a quello della *Primavera* (l'insediamento di Venere nel giardino di Amore), cioè quello dell'approdo dopo la nascita dalla spuma del mare alle coste dell'Isola di Cipro, sospinta dall'unione dei venti Zefiro e Aura, e accolta da una delle Ore che le sta stendendo un ricco mantello intessuto di fiori addosso[8]. Molti storici sembrano concordare sul legame strettissimo tra il dipinto e un passo delle *Stanze* del Poliziano: la coincidenza quasi assoluta tra il racconto e la tela confermerebbe che si tratti di un'illustrazione relativa al poema del filosofo neoplatonico, con gli impliciti richiami agli ideali sull'amore che caratterizzavano questa corrente di pensiero[8].

La nascita di Venere sarebbe pertanto la venuta alla luce dell'*Humanitas*, intesa come allegoria dell'amore quale forza motrice della Natura. La figura della dea, rappresentata nella posa di *Venus pudica* (ossia mentre copre la sua nudità con le mani e i lunghi capelli biondi), è la personificazione della *Venere celeste*, simbolo di purezza, semplicità e bellezza disadorna dell'anima. Si tratta di uno dei concetti fondamentali dell'umanesimo neoplatonico, che ritorna sotto diversi aspetti anche in altri due dipinti del Botticelli realizzati all'incirca nello stesso periodo: la *Pallade e il centauro* e *Venere e Marte*.

La composizione è estremamente bilanciata e simmetrica, il disegno è basato su linee elegantissime che creano giochi decorativi sinuosi e aggraziati. In ogni caso l'attenzione al disegno non si risolve mai in effetti puramente decorativi, ma mantiene un riguardo verso la volumetria e la resa veritiera dei vari materiali, soprattutto nelle leggerissime vesti[9]. Il colore chiaro e nitido, derivato dalla particolare tecnica che imita l'affresco, intride di luce le figure, facendone risaltare la purezza penetrante della bellezza. Ancora più che nella *Primavera*, la spazialità dello sfondo è piatta, bloccando le figure in una magica sospensione. La progressiva perdita dei valori prospettici fa collocare quest'opera dopo la *Primavera*, in una fase in cui la "crisi" che investirà Firenze alla fine del secolo, è già più che mai avviata[10].

Pallade e il centauro

Pallade e il centauro

Anche *Pallade e il centauro* (1482-84) è citata tra le opere presenti nel palazzo di Via Larga negli inventari medicei insieme alla *Primavera*; in base al pensiero neoplatonico, supportato da alcuni scritti di Marsilio Ficino, la scena potrebbe essere considerata come l'*Allegoria della Ragione*, di cui è simbolo la dea che vince sull'istintualità raffigurata dal centauro, creatura mitologica per metà uomo e per metà bestia.

È stata però proposta anche un'altra lettura in chiave politica del dipinto, che rappresenterebbe sempre in modo simbolico l'azione diplomatica svolta da Lorenzo il Magnifico in quegli anni, impegnato a negoziare una pace separata con il Regno di Napoli per scongiurare la sua adesione alla lega antifiorentina promossa da Sisto IV; in questo caso, il centauro sarebbe Roma e la dea la personificazione di Firenze (va notato infatti che essa porta

l'alabarda e ha la veste decorata con l'insegna personale di Lorenzo), mentre sullo sfondo si dovrebbe riconoscere il golfo di Napoli.

Venere e Marte

Venere e Marte

È una lettura essenzialmente in chiave filosofica quella invece proposta per un'altra allegoria raffigurante *Venere e Marte*, distesi su un prato e circondati da un gruppetto di satiri giocherelloni; la fonte d'ispirazione di Botticelli sembra ragionevolmente essere il *Symposium* di Ficino, in cui si sosteneva la superiorità della dea Venere, simbolo di amore e di concordia, sul dio Marte, simbolo di odio e discordia (era infatti il dio della guerra per gli antichi).

I satiri sembrano tormentare Marte disturbando il suo sonno, mentre ignorano del tutto Venere, vigile e cosciente; questa scena sarebbe la figurazione di un altro degli ideali cardine del pensiero neoplatonico, ossia l'armonia dei contrari, costituita dal dualismo Marte-Venere, anche se il critico Plunkett ha messo in evidenza come il dipinto riprenda puntualmente un passo dello scrittore greco Luciano di Samosata, in cui viene descritto un altro dipinto raffigurante *Le nozze di Alessandro e Rossane*. L'opera potrebbe dunque essere stata realizzata per il matrimonio di un membro della famiglia Vespucci, protettrice dei Filipepi (come dimostrerebbe l'inconsueto motivo delle api in alto a destra) e quindi questa iconografia sarebbe stata scelta come augurio nei confronti della sposa.

La *Madonna del Magnificat*

Madonna del Magnificat

Lo spirito filosofico che pare avvolgere tutte le opere di Botticelli nella prima metà degli anni ottanta, si estese anche a quelle di carattere religioso; ne è un significativo esempio il tondo con la *Madonna del Magnificat*, eseguita tra il 1483 e il 1485 e dove secondo André Chastel egli cercò di coniugare il naturalismo classico con lo spiritualismo cristiano.

La Vergine è al centro, riccamente abbigliata, con la testa coperta da veli trasparenti e stoffe preziose e i suoi capelli biondi si intrecciano con la sciarpa annodata sul petto; il nome del dipinto deriva dalla parola "Magnificat" che compare su un libro retto da due angeli, abbigliati come paggi che porgono alla Madonna il calamaio, mentre il Bambino osserva la madre e con la mano sinistra afferra una melagrana, simbolo della resurrezione.

Sullo sfondo s'intravede un paesaggio attraverso una finestra di forma circolare; la cornice di pietra dipinta schiaccia le figure in primo piano, che assecondano il movimento circolare della tavola in modo da far emergere le figure dalla superficie del dipinto, come se l'immagine fosse riflessa in uno specchio convesso e allo stesso tempo la composizione è resa ariosa grazie alla disposizione dei due angeli reggilibro in primo piano che conducono attraverso un'ideale diagonale verso il paesaggio sullo sfondo.

Un'altra committenza pubblica lo tenne occupato fino al 1487: si tratta di un tondo per la sala delle Udienze della Magistratura dei Massai di Camera in Palazzo Vecchio, forse la *Madonna della melagrana*[4].

La crisi irreversibile

Incoronazione della Vergine (*Pala di San Marco*)

A partire da questo periodo la produzione del pittore iniziò a rivelare i primi segni di una crisi interiore che culminò nell'ultima fase della sua carriera in un esasperato misticismo, volto a rinnegare lo stile per il quale egli si era contraddistinto nel panorama artistico fiorentino dell'epoca. La comparsa sulla scena politico-religiosa del predicatore ferrarese Savonarola determinò, soprattutto dopo la morte di Lorenzo il Magnifico (1492), un profondo ripensamento della cultura precedente, condannando i temi mitologici e pagani, la libertà nei costumi, l'ostentazione del lusso[4]. Il frate attaccò duramente i costumi e la cultura del tempo, predicendo morte e l'arrivo del giudizio divino, e imponendo penitenza ed espiazione dei propri peccati. La discesa di Carlo VIII di Francia (1494) sembrò far avverare le sue profezie, per cui, al culmine del prestigio personale, Savonarola riuscì a fomentare la sommossa che scacciò Piero il Fatuo restaurando la Repubblica fiorentina, nella cui organizzazione pare che il frate diede un contributo sostanziale.

Botticelli fu, insieme a molti altri artisti come Fra Bartolomeo e il giovane Michelangelo, profondamente influenzato dal nuovo clima. Si infransero le sicurezze fornite dall'umanesimo quattrocentesco, a causa del nuovo e turbato clima politico e sociale. Nel 1497 e 1498 i seguaci di Savonarola organizzarono diversi "roghi delle vanità", che non solo dovettero impressionare molto il pittore, ma innescarono in lui grossi sensi di colpa per aver dato volto a quel magistero artistico così aspramente condannato dal frate.

L'avversità del Vaticano con il papa Alessandro VI e di altri Stati italiani misero in crisi la popolarità del frate che, abbandonato dai suoi stessi concittadini, finì per essere scomunicato e poi condannato all'impiccagione e al rogo dopo un processo fortemente pilotato, subendo il supplizio in piazza della Signoria il 23 maggio 1498.

Annunciazione di Cestello

Che Botticelli fosse seguace militante del frate domenicano non è documentato, ma si trova un accenno della sua perorazione della causa savonaroliana nella *Cronaca* di Simone Filipepi in cui l'artista è rappresentato in un dialogo in cui trova ingiusta la condanna del frate. Alcune tematiche del frate domenicano si trovano dopotutto in sue opere più tarde, come la *Natività mistica* e la *Crocifissione simbolica*, che testimoniano almeno una sua forte ammirazione verso tale personalità. Non dovette essere un caso che dopo il 1490 Botticelli cambiò le tematiche della sua arte dedicandosi esclusivamente a temi sacri.

Le Madonne acquistano una fisionomia più che mai alta e longilinea, con lineamenti più affilati che danno loro un carattere ascetico (*Madonna Bardi*, *Pala di San Barnaba*, 1485 circa), che dimostrano un più marcato plasticismo e uso del chiaroscuro oltre all'accentuata espressività dei personaggi. In altri casi il pittore arriva a ripristinare un arcaico fondo oro, come nella *Pala di San Marco* (1488-1490). A questi anni è sicuramente datata l'*Annunciazione di Cestello*

(1489-1490)[4]. Il 13 ottobre 1490 fu multato dagli Ufficiali di Notte e Monasteri, specializzati nel sanzionare i reati contro la moralità, per un'infrazione "contra ordinamenta" non specificata[4]. Tra gli incarichi pubblici di quegli anni ci furono la decorazione a mosaico della Cappella di San Zanobi in Santa Maria del Fiore, eseguita poi da David Ghirlandaio, Gherardo e Monte di Giovanni, e la partecipazione alla commissione, con Lorenzo di Credi, Ghirlandaio, Perugino e Alesso Baldovinetti, per valutare i progetti per la facciata del Duomo, mai realizzata fino al XIX secolo[4].

La Calunnia

La *Calunnia*

Il vero "spartiacque" tra le due maniere però è la cosiddetta *Calunnia* eseguita tra il 1490 e il 1495, un dipinto allegorico tratto da Luciano, e riportato nel trattato dell'Alberti che alludeva alla falsa accusa rivolta da un rivale al pittore antico Apelle, di aver cospirato contro Tolomeo Filopatore.

La complessa iconografia riprende anche stavolta fedelmente l'episodio originale e la scena viene inserita all'interno di una grandiosa aula, riccamente decorata di marmi e rilievi e affollata di personaggi; il quadro va letto da destra verso sinistra: il re Mida (riconoscibile dalle orecchie d'asino), nelle vesti del cattivo giudice, è seduto sul trono, consigliato da *Ignoranza* e *Sospetto*; davanti a lui sta il *Livore*, l'uomo con il cappuccio nero e la torcia in mano; dietro a lui è la *Calunnia*, donna molto bella e che si fa acconciare i capelli da *Perfidia* e *Frode*, mentre trascina a terra il *Calunniato* impotente; la vecchia sulla sinistra è la *Penitenza* e l'ultima figura di donna sempre a sinistra è la *Verità*, con lo sguardo rivolto al cielo, come a indicare l'unica vera fonte di giustizia.

Nonostante la perfezione formale del dipinto, la scena si caratterizza innanzitutto per un forte senso di drammaticità; l'ambientazione fastosa concorre a creare una sorta di "tribunale" della storia, in cui la vera accusa sembra essere rivolta proprio al mondo antico, dal quale pare essere assente la giustizia, uno dei valori fondamentali della vita civile.

È una constatazione amara, che rivela tutti i limiti della saggezza umana e dei principi etici del classicismo, non del tutto estranea alla filosofia neoplatonica, ma che qui viene espressa con toni violenti e patetici, che vanno ben oltre la semplice espressione di malinconia notata sui volti dei personaggi delle opere giovanili di Botticelli.

Il Compianto e la Natività mistica

Savonarola venne giustiziato il 23 maggio 1498, ma la sua esperienza aveva inferto dei colpi così duri alla vita pubblica e culturale fiorentina, che la città non si riprese mai del tutto.

Dopo la morte del Savonarola Botticelli non era più lo stesso e non poteva certamente tornare ad abbracciare i miti pagani come se nulla fosse successo. Il suo punto di vista è registrato nella *Cronaca* di Simone Filipepi (1499) in cui il pittore è descritto a colloquio con Dolfo Spini, uno dei giudici che aveva partecipato al processo di Savonarola, a proposito delle vicende che portarono alla condanna del frate. Le parole di Botticelli suonano come un rimprovero per una sentenza ritenuta ingiusta.

Le opere degli anni successivi appaiono sempre più isolate nel contesto cittadino e animate da una fantasia visionaria. Botticelli si rifugiò in un desolato e acceso misticismo come attestano il *Compianto sul Cristo morto* di Milano, praticamente contemporaneo alla *Calunnia*, con figure dai gesti patetici e il corpo di Cristo al centro che si arcua a semicerchio, e la *Natività mistica* del 1501: Botticelli eseguì una scena dai toni apocalittici e dall'impianto arcaizzante, compiendo una consapevole regressione che arriva a rinnegare la costruzione prospettica, rifacendosi all'iconografia medievale che ordinava le figure in base alla gerarchia religiosa. La scritta in greco in alto (un *unicum* nella sua produzione), la danza degli angeli al di sopra della capanna e l'inedito motivo dell'abbraccio tra le creature celesti e gli uomini, costituiscono gli elementi di questa visione profetica sull'avvento dell'Anticristo.

Natività mistica, 1501, Londra, National Gallery

Botticelli voleva far entrare il dolore e il *pathos* nelle sue composizioni, in modo da coinvolgere maggiormente lo spettatore, ma il suo tentativo di percorrere a ritroso il cammino della vita e della storia, non incontrò né il favore, né la comprensione dei suoi contemporanei, che passata la "tempesta" savonaroliana, tentarono lentamente di tornare alla normalità. Del resto è solo nella produzione di Botticelli che le influenze del frate ebbero un effetto così duraturo.

Compianto sul Cristo morto, 1495 ca., Milano, Museo Poldi Pezzoli

Ultimi anni

La lapide in Ognissanti, dove figura con il suo vero nome Mariani Filipepi

Nel 1493 morì suo fratello Giovanni e nel 1495 concluse alcuni lavori per i Medici del ramo "Popolano", dipingendo per loro alcune opere per la villa del Trebbio. Nel 1498 i beni denunciati al catasto testimoniano un cospicuo patrimonio: una casa nel quartiere di Santa Maria Novella e un reddito garantito dalla villa di Bellosguardo nei dintorni di Firenze[4]. Del 1502 è un suo celebre scritto relativo alla realizzazione di un giornaletto denominato *beceri*, di carattere prevalentemente satirico, destinato ad allietare la lettura delle frange nobiliari della società rinascimentale. Tale progetto, tuttavia, restò tale, non essendo mai stato portato a compimento.

Nel 1502 una denuncia anonima lo accusò di sodomia. Nel registro degli Ufficiali di Notte, al 16 novembre di quell'anno, è riportato come il pittore "si tiene un garzone"... In ogni caso sia quest'episodio sia quello di dodici anni prima si risolsero apparentemente senza danni per l'artista[11].

La sua fama era ormai in pieno declino anche perché l'ambiente artistico, non solamente fiorentino, era dominato dal già affermato Leonardo e dal giovane astro nascente Michelangelo. Dopo la *Natività mistica* Botticelli sembra rimanere inattivo. Nel 1502 scrisse una lettera a Isabella d'Este offrendosi, libero da impegni, per lavorare alla decorazione del suo studiolo[12].

Natività di Botticelli, Museo Abbazia di Montecassino

Nonostante fosse anziano e piuttosto in disparte il suo parere artistico doveva essere ancora tenuto in considerazione se nel 1504 venne incluso tra i membri della commissione incaricata di scegliere la collocazione più idonea per il David di Michelangelo[12].

Il pittore ormai anziano e quasi inattivo trascorse gli ultimi anni di vita isolato e in povertà, morendo il 17 maggio 1510. Fu sepolto nella tomba di famiglia nella chiesa di Ognissanti a Firenze[12].

L'unico suo vero erede fu Filippino Lippi, che condivise con lui l'inquietudine presente nella sua ultima produzione.

La presunta omosessualità

Sandro Botticelli, oltre che per le sue opere pittoriche sparse in tutta Italia, è divenuto noto anche sotto un altro aspetto, interessante nonché peculiare per l'epoca: il fatto che egli non si sposò mai ("*La sola idea di matrimonio gli toglieva il sonno*" racconta Poliziano) ma che anzi, secondo diversi studi svolti dal Novecento a oggi, egli fosse omosessuale; non per niente nel 1490 egli fu accusato, da parte del tribunale di Firenze di sodomia, accusa che è stata poi ripresa nel 1502.[13]

Stile

Lo stile di Botticelli subì diverse evoluzioni nel tempo, ma fondamentalmente mantenne alcuni tratti comuni che lo rendono tutt'oggi ben riconoscibile, anche nel vasto pubblico. Gli input fondamentali della sua formazione artistica furono sostanzialmente tre: Filippo Lippi, Andrea del Verrocchio e Antonio del Pollaiolo[12].

Dal Lippi, suo primo vero maestro, apprese a dipingere fisionomie eleganti e di una rarefatta bellezza ideale, il gusto per la predominanza del disegno e della linea di contorno, le forme sciolte, i colori delicatamente intonati, il calore domestico delle figure sacre[12]. Dal Pollaiolo ricavò la linea dinamica ed energetica, capace di costruire forme espressive e vitali con la forza del contorno e del movimento. Dal Verrocchio imparò a dipingere forme solenni e monumentali, fuse con l'atmosfera grazie ai fini giochi luministici, e dotate di effetti materici nella resa dei diversi materiali[14].

Dalla sintesi di questi motivi Botticelli trasse un'espressione originale e autonoma del proprio stile, caratterizzato dalla particolare fisionomia dei personaggi, impostati a una bellezza senza tempo sottilmente velata di malinconia, dal maggiore interesse riservato alla figura umana rispetto agli sfondi e l'ambiente, e dal linearismo che talvolta modifica le forme a seconda del sentimento desiderato ("espressionismo"), quest'ultimo soprattutto nella fase tarda dell'attività.

Di volta in volta, a seconda dei soggetti e del periodo, prevalgono poi le componenti lineari o coloristiche o, infine, espressionistiche.

Nell'ultima produzione si affacciò il dilemma nel contrasto tra il mondo della cultura umanistica, con le sue componenti cortesi e paganeggianti, e quello del rigore ascetico e riformatore di Savonarola, che portò l'artista a un ripensamento e a una crisi mistica che si legge anche nelle sue opere. I soggetti si fanno sempre più introspettivi, quasi esclusivamente religiosi, e le scene diventano più irreali, con la ripresa consapevole di arcaicismi quali il fondo oro o le proporzioni gerarchiche. In questa crisi però si trova anche il seme della rottura dell'ideale di razionalità geometrica del primo Rinascimento, in favore di una più libera disposizione dei soggetti nello spazio che prelude la sensibilità di tipo cinquecentesco[15]. La pittura di Botticelli s'ispirò anche alla filosofia del neoplatonismo rinascimentale fiorentino il cui fondatore fu Marsilio Ficino.

Disegni

Di Botticelli resta anche una cospicua produzione di disegni. Spesso si tratta di opere preparatorie a dipinti, mentre altre volte furono opere indipendenti. L'esempio più celebre è dato dai disegni per la *Divina Commedia*, realizzati su pergamena tra il 1490 e il 1496 per Lorenzo il Popolano e oggi dispersi tra la Biblioteca Apostolica Vaticana e il Kupferstichkabinett di Berlino. In queste opere il linearismo è accentuato e il gusto è arcaizzante, con le figure che si muovono tra pochissimi dati ambientali[15].

A Botticelli sono anche attribuiti i cartoni di varie tarsie, come quelle delle porte della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio (1478) o alcune per lo studiolo di Federico da Montefeltro (1476)[16]. Gli Uffizi conservano la Lunetta con tre angeli volteggianti e al British Museum c'è lo schizzo a penna Allegoria dell'Abbondanza.

Onorificenze

A Botticelli è stato intitolato il cratere Botticelli, sulla superficie di Mercurio.

È stato dedicato alla sua figura il lungometraggio *Botticelli, il suo tempo, i suoi amici artisti* di Guido Arata (1993).

L'artista appare anche nella seconda stagione della serie televisiva *I Medici*, in cui è interpretato da Sebastian de Souza.

Nell'espansione videoludica Hearts Of Stone, si fa riferimento a lui sotto falso nome di "Votticelli".

Opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Opere di Sandro Botticelli****.*

Fase giovanile

- *Madonna col Bambino degli Innocenti*, 1465-1467, tempera su tavola, 87×60 cm, Firenze, Galleria dello Spedale degli Innocenti
- *Madonna col Bambino e un angelo*, 1465-1467, tempera su tavola, 110×70 cm, Ajaccio, Museo Fesch
- *Adorazione dei Magi*, 1465-1470, tempera su tavola, 50×136 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna col Bambino*, 1467 circa, tempera su tavola, 71×51 cm, Avignone, Musée du Petit Palais

- *Madonna della Loggia*, 1467 circa, tempera su tavola, 72×50 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna col Bambino e un angelo adorante*, 1468 circa, tempera su tavola, 88×68 cm, Pasadena, Norton Simon Museum
- *Madonna col Bambino, san Giovannino e due angeli*, 1468 circa, tempera su tavola, 85×62 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia
- *Madonna col Bambino e due angeli*, 1468-1469 circa, tempera su tavola, 100×71 cm, Napoli, Museo di Capodimonte
- *Ritratto di giovane*, 1469 circa, tempera su tavola, 51×33,7 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina
- *Madonna in gloria di serafini*, 1469-1470, tempera su tavola, 120×65 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna del Roseto*, 1469-1470, tempera su tavola, 124×65 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna delle Grazie*, (attribuzione incerta) 1470 circa, tempera su tavola, 80×58 cm, Castellammare di Stabia, collezione privata
- *Fortezza*, 1470 circa, tempera su tavola, 167×87 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Pala di Sant'Ambrogio*, 1470 circa, tempera su tavola, 170×194 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna dell'eucaristia*, 1470 circa, tempera su tavola, 84×65 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
- *Ritratto di Esmeralda Brandini*, 1470-1475, tempera su tavola, 65,7×41 cm, Londra, Victoria and Albert Museum
- *Adorazione dei Magi*, 1470-1475, tempera su tavola, tondo, diam 131,5 cm, Londra, National Gallery
- *Ritorno di Giuditta a Betulia*, 1472 circa, olio su tavola, 31×24 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Scoperta del cadavere di Oloferne*, 1472 circa, tempera su tavola, 31×25 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *San Sebastiano*, 1474 circa, tempera su tavola, 195×75 cm, Berlino, Staatliche Museen

Prima fase medicea

- *Madonna adorante il Bambino con San Giovannino*, 1475-1480 circa Piacenza, Palazzo Farnese
- *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, 1474 circa, tempera su tavola, 57,5×44 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Adorazione dei Magi*, 1475 circa, tempera su tavola, 111×134 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Adorazione del Bambino*, 1476-1477, affresco, 200×300 cm, Firenze, chiesa di Santa Maria Novella
- *Santa Caterina d'Alessandria*, 1475 circa, Altenburg, Lindenau-Museum
- *Madonna del Mare*, 1477 circa, tempera su tavola, 60,5×49,5 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia
- *Ritratto di Giuliano de' Medici*, 1478-1480, tempera su tavola, 75,6×52,6 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Ritratto di Giuliano de' Medici*, 1478-1480 circa, tempera su tavola, 54×36 cm, Bergamo, Accademia Carrara

- *Ritratto di Giuliano de' Medici*, 1478-1480 circa, tempera su tavola, 53×36 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Madonna Raczynski*, 1477 circa, tempera su tavola, tondo, diametro 135 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Sant'Agostino nello studio*, 1480, affresco, 152×112 cm, Firenze, chiesa di Ognissanti
- *Cristo benedicente*, 1480 circa, tempera su tavola, 45×29 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts
- *Ritratto di giovane donna*, 1480 circa, olio su tavola, 47,5×35 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Giovane uomo con in mano una medaglia*, 1480 circa, tempera su tavola, 58,7×38,9 cm, New York
- *Natività*, tempera su tavola, tondo, Cassino, Museo Abbazia di Montecassino
- *Madonna del Magnificat*, 1480-1481, tempera su tavola, tondo, diametro 118 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di dama*, 1480-1485, tempera su tavola, 82×54 cm, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut
- *Madonna del Libro*, 1480-1481 circa, tempera su tavola, 58×39,5 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli
- *Annunciazione di San Martino alla Scala*, 1481, affresco staccato, 243×550 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

Roma

- *Ritratti di papi*, 1481 circa, affreschi, Città del Vaticano, Cappella Sistina
- *Prove di Mosè*, 1481-1482, affresco, 348,5×558 cm, Città del Vaticano, Cappella Sistina
- *Punizione dei ribelli*, 1481-1482, affresco, 348,5×570 cm, Città del Vaticano, Cappella Sistina
- *Prove di Cristo*, 1481-1482, affresco, 345×555 cm, Città del Vaticano, Cappella Sistina

Seconda fase medicea

- *Adorazione dei Magi*, 1482 circa, tempera su tavola, 70×103 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Primavera*, 1482 circa, tempera su tavola, 203×314 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Pallade e il centauro*, 1482 circa, tempera su tela, 205×147,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di giovane uomo*, 1482-1483, tempera su tavola, 41×31 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Venere e Marte*, 1483 circa, tempera su tavola, 69×173,5 cm, Londra, National Gallery
- *Nastagio degli Onesti, primo episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 83×138 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 82×138 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 83×142 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Nastagio degli Onesti, quarto episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 83×142 cm, Firenze, collezione privata di palazzo Pucci
- *Ritratto virile*, 1483 circa, tempera su tavola, 37,5×28,2 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna Bardi*, 1485, tempera su tavola, 185×180 cm, Berlino, Staatliche Museen

- *Ritratto di giovane donna*, 1485 circa, tempera su tavola, 61×40 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Nascita di Venere*, 1485 circa, tempera su tela, 172,5×278,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Annunciazione*, 1485 circa, tempera e oro su tavola, 19,1×31,4 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Ciclo di villa Lemmi*, 1486 circa, affreschi trasferiti su tela, Parigi, Musée du Louvre
  - *Venere e le tre Grazie offrono doni a una giovane*, 211×284 cm
  - *Giovane uomo introdotto tra le Arti Liberali*, 238×284 cm
- *Madonna della melagrana*, 1487, tempera su tavola, diametro 143,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

Ultima fase

- *Pala di San Barnaba*, 1488 circa, tempera su tavola, 268×280 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
  - *Visione di sant'Agostino*, tempera su tavola di predella, 20×38 cm
  - *Cristo nel sepolcro*, tempera su tavola di predella, 21×41 cm
  - *Salomè con la testa di Giovanni Battista*, tempera su tavola di predella, 21×40,5 cm
  - *Estrazione del cuore di sant'Ignazio*, tempera su tavola di predella, 21×40,5 cm
- *Madonna col Bambino, san Giovannino e angeli*, 1488-1490, tempera su tavola, tondo, diametro 170 cm, Roma, Galleria Borghese
- *Annunciazione di Cestello*, 1489-1490, tempera su tavola, 150×156 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Vergine adorante il Bambino*, 1490 circa, tempera su tavola, tondo, diametro 59,6 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Vergine che adora il Bambino dormiente*, 1490 circa, tempera su tela, 122×80 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland
- *Pala di San Marco*, 1490-1492, tempera su tavola, 378×258 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
  - *Incoronazione della Vergine e santi*, tempera su tavola di predella, 378×258 cm
  - *San Giovanni Evangelista a Patmos*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
  - *Sant'Agostino nella cella*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
  - *Annunciazione*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
  - *San Gerolamo penitente*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
  - *Miracolo di sant'Eligio*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
- *Annunciazione*, 1490 circa, tempera su tavola, 49,5×58,5 cm, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum
- *Sant'Agostino nello studio*, 1490-1494, tempera su tavola, 41×27 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di Michele Marullo Tarcaniota*, 1490-1495 circa, tempera su tela trasferita da tavola, 49×35 cm, Barcellona, Collezione Guardans-Cambó (esposto in prestito a lungo termine al Prado, Madrid).
- *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1495, tempera su tela, 134×92 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500, tempera su tavola, 74×74 cm, San Paolo, Museo d'arte di San Paolo

- *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1500, tempera e olio su tavola, 88.6 cm, Cleveland, Cleveland Museum of Art
- *Ritratto di Ser Piero Lorenzi*, 1490-1495, tempera su tavola, 50×36,5 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Pala delle Convertite*, 1491-1493 circa, tempera su tavola, 215×192 cm, Londra, Courtauld Institute Galleries
  - *Maddalena che ascolta la predica di Cristo*, 18×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
  - *Festa in casa di Simone*, 18×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
  - *Noli me tangere*, 18×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
  - *Comunione e assunzione della Maddalena*, 118×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Madonna del padiglione*, 1493 circa, tempera su tavola, tondo, diametro 65 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
- *Calunnia*, 1494-1495, tempera su tavola, 62×91 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di Dante*, 1495 circa, tempera su tela, 54,7×47,5 cm, Ginevra, collezione privata
- *Compianto sul Cristo morto*, 1495 circa, tempera su tavola, 107×71 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli
- *Compianto sul Cristo morto con i santi Girolamo, Paolo e Pietro*, 1495 circa, tempera su tavola, 140×207 cm, Monaco, Alte Pinakothek
- *Comunione di san Girolamo*, 1495 circa, tempera su tavola, 34,5×25,4 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1495-1500, tempera su tavola, 36,5×20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum
- *Discesa dello Spirito Santo*, 1495-1505, olio su tavola, 207×229 cm, Birmingham, Birmingham Museum & Art Gallery
- *Storie di Virginia*, 1498 circa, tempera su tavola, 85×165 cm, Bergamo, Accademia Carrara
- *Storie di Lucrezia*, 1498 circa, tempera su tavola, 83,5×180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
- *San Gerolamo*, 1498-1505, tempera su tela, 44,5×26 cm, San Pietroburgo, Ermitage
- *San Domenico*, 1498-1505, tempera su tela, 44,5×26 cm, San Pietroburgo, Ermitage
- *Cristo coronato di spine*, 1500 circa, tempera su tavola, 47,6×32,3 cm, Bergamo, Accademia Carrara
- *Assunzione della vergine con i santi Benedetto, Tommaso apostolo e Giuliano*, 1500 circa, Tempera e oro su tavola, 178 x 88,2 cm, Galleria nazionale di Parma
- *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista*, 1500 circa, tempera su tavola, 123,8×84,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts
- *Trasfigurazione con i santi Gerolamo e Agostino*, 1500 circa, tempera su tavola, 27,5×35,5 cm, Roma, Galleria Pallavicini
- *Orazione nell'orto*, 1500 circa, tempera su tavola, 53×35 cm, Granada, Museo de la Capilla Real
- *Adorazione del Bambino*, 1500 circa, tempera su tavola, tondo, diam 125,7 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art
- *Adorazione del Bambino*, 1500 circa, olio su tavola, tondo, diam 120,8 cm, Houston, Museum of Fine Arts
- *Adorazione dei Magi*, 1500 circa, tempera su tavola, 108×173 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

- *Madonna col Bambino e sei angeli*, 1500 circa, olio su tavola, tondo, Firenze, Galleria Corsini[17]
- *Natività mistica*, 1501, olio su tela, 108,5×75 cm, Londra, National Gallery
- *Battesimo ed elezione a vescovo di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 66,5×149,5 cm, Londra, National Gallery
- *Tre miracoli di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 65×139,5 cm, Londra, National Gallery
- *Tre miracoli di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 67,3×150,5 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Ultimo miracolo e morte di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 66×182 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Crocifissione simbolica*, 1502 circa, tempera su tela, 73,5×50,8 cm, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum

Note

1. Santi, cit., pag. 85.
2. ^ Carlo Montresor, *Monografia d'arte. Botticelli*, Ats Italia Editrice, 2010, p. 62.
3. ^ Santi, cit., pag. 92.
4. Santi, cit., pag. 86.
5. Santi, cit., pag. 120.
6. ^ Santi, cit., pag. 107
7. ^ Santi, cit., pag. 114
8. Santi, cit., pag. 114.
9. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 141.
10. ^ Galleria degli Uffizi, cit., pag. 131.
11. ^ Stefano Sieni, *La sporca storia di Firenze*, Le Lettere, Firenze 2002, pag. 52.
12. Santi, cit., pag. 88.
13. ^ *botticelli amava i pennelli - nel suo stile i segni di un'omosessualità latente-l'accusa di sodomia*, su *dagospia.com*, 17 maggio 2021. URL consultato il 7 febbraio 2022.
14. ^ Santi, cit., pag. 89.
15. Santi, cit., pag. 158.
16. ^ Santi, cit., pag. 159.
17. ^ *Arte: 'La Madonna con bambino e sei angeli' di Botticelli in trasferta in Cile*, su *adnkronos.com*. URL consultato il 10 aprile 2018.

Bibliografia

- Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Giunti, Firenze 1568.
- Bruno Santi, *Botticelli*, in *I protagonisti dell'arte italiana*, Scala Group, Firenze 2001. ISBN 88-8117-091-4
- G. Cornini, *Botticelli*, in Art e Dossier, n. 49, settembre 1990, pp. 3–47.
- F. Strano, *Botticelli*, in Gedea Le Muse, VI, Novara, Ist. Geografico De Agostini, 2004.
- *Sandro Botticelli e la cultura della cerchia medicea*, Storia dell'arte italiana, II, diretta da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano, Milano, Electa, 1990, pp. 292–299.
- Ilaria Taddei, *Botticelli*, Firenze, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 2001.

- AA.VV., *Galleria degli Uffizi*, collana *I Grandi Musei del Mondo*, Roma 2003.
- Chiara Garzya,"Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena; a proposito della Primavera di Botticelli", in "Critica letteraria", 130, anno XXXIII, fasc. II, N.127/2005.
- *L'opera completa del Botticelli*, Classici dell'Arte Rizzoli, Milano, 1978.
- M. Horak, *"Piacenzia, è terra di passo come Fiorenza", Leonardo da Vinci, Codice Atlantico, f.887 r-v, Il Tondo di Botticelli e la Madonna dei fusi, ambasciatori piacentini d'arte e cultura in Giappone,* LI.R. - Piacenza, 2015, ISIN 978-88-95153-53-7.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Sandro Botticelli**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Sandro Botticelli (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sandro_Botticelli?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Botticèlli, Sandro di Mariano Filipepi detto il*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Adolfo Venturi, *BOTTICELLI, Sandro*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- *Botticèlli, Sandro*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (**EN**) *Sandro Botticelli / Italian painter / Also known as: Alessandro di Mariano Filipepi*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Ronald W. Lightbown, *FILIPEPI, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 47, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997.
- *Sandro Botticelli*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Sandro Botticelli*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Sandro Botticelli*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Bibliografia di Sandro Botticelli*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (**EN**) *Sandro Botticelli*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *La nascita di Venere su Google art*, su *googleartproject.com*.
- *Opere di Sandro Botticelli*, su *owlstand.com*. URL consultato il 28 luglio 2021 (archiviato dall'url originale il 17 settembre 2015).

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 179145970098632250973 (https://viaf.org/viaf/1791459700986322509973) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2099 4768 (http://isni.org/isni/0000000120994768) · SBN CFIV034976 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV034976?core=autoriall) · BAV 495/8285 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_8285) · CERL cnp00394321 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394321) · Europeana agent/base/60753 (https://data.europeana.eu/agent/base/60753) · ULAN (**EN**) 500015254 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500015254) · LCCN (**EN**) n79022942 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79022942) · GND (**DE**) 118514008 (https://d-nb.info/gnd/118514008) · BNE (**ES**) XX1036706 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1036706) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1036706) · BNF (**FR**) cb119585037 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119585037) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119585037) · J9U (**EN**, **HE**) 987007258913305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007258913305171) · NSK (**HR**) 000167703 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000167703) · NDL (**EN**, **JA**) 00433953 (https://id.ndl.go.jp/aut

	h/ndlna/00433953) · CONOR.SI (SL) 7686243 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/7686243) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79022942 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79022942)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Sandro_Botticelli&oldid=133723279"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 mag 2023 alle 12:06.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Bramante

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Bramante (disambigua)**.*

Donato "Donnino" di Angelo di Pascuccio, detto **il Bramante** e conosciuto anche come **Donato Bramante** (Fermignano, 1444[1] – Roma, 11 aprile 1514[2]), è stato un architetto e pittore italiano, tra i maggiori artisti del Rinascimento. Formatosi a Urbino, uno dei centri della cultura italiana del XV secolo, fu attivo dapprima a Milano, condizionando lo sviluppo del rinascimento lombardo, quindi a Roma, dove progettò la basilica di San Pietro. In qualità di architetto, fu la personalità di maggior rilievo nel passaggio tra il XV e il XVI secolo e nel maturare del classicismo cinquecentesco, tanto che la sua opera è confrontata dai contemporanei all'architettura delle vestigia romane[3] e lui considerato "inventore e luce della buona e vera Architettura".[4]

Donato Bramante

Indice

- **Biografia e opere**
  - Gli anni della formazione
  - A Urbino
  - A Milano
    - L'incisione Prevedari
    - Attività pittorica
    - I contatti culturali con Leonardo e con la corte
    - Chiesa di Santa Maria presso San Satiro (1482-1486)
    - Trasformazione di Sant'Ambrogio (1492-1500)
    - Tribuna di Santa Maria delle Grazie (1492-1497)
  - Altre opere lombarde
    - Pavia
    - Vigevano
    - Brescia
  - A Roma
    - Chiostro di Santa Maria della Pace (1500-1504)
    - Tempietto di San Pietro in Montorio (1502)
    - Cortile del Belvedere
    - Progetto per la nuova Basilica di San Pietro
    - Palazzo Caprini (distrutto)
    - Altre opere a Roma
  - Altre opere nei possedimenti papali

Fortificazioni
Loreto
Todi
Altri progetti
Chiesa parrocchiale di Roccaverano
Chiostro di Montecassino
Cappella del Succorpo a Napoli
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia e opere

Gli anni della formazione

Incisione di strada di città ideale, attribuito a Bramante

Secondo la storiografia prevalente Bramante sarebbe nato a Monte Asdrualdo nel 1444 (oggi Fermignano)[5] nei pressi di Urbino, facendo cadere le asserzioni di Vasari e di Serlio, che ne attestavano la nascita in Casteldurante[6] (l'odierna Urbania). Si formò artisticamente nella città dei Montefeltro, ma il periodo della formazione e la prima attività di Bramante non è documentato[7]. Quasi sicuramente fino al 1476 restò ad Urbino, dove probabilmente fu allievo di fra Carnevale[8] e divenne pittore "prospectivo", cioè specializzato nella costruzione geometrica di uno spazio per lo più architettonico quale sfondo di una scena dipinta. Tale disciplina all'epoca era propedeutica all'esercizio dell'architettura e la sua perizia in tale ambito è confermata dalle fonti e confermata fin dalle sue prime opere[7].

Probabilmente fu anche allievo e aiuto di Piero della Francesca e conobbe Melozzo da Forlì che influenzarono poi la sua attività pittorica.[9]. Nell'ambiente urbinate sicuramente conobbe Luca Signorelli, Perugino, Giovanni Santi, Pinturicchio e Francesco di Giorgio Martini; di quest'ultimo probabilmente divenne collaboratore arricchendo la propria formazione in campo architettonico[10]. Forse a seguito di viaggi nell'Italia Settentrionale, che infine lo porteranno in Lombardia, entrò in contatto anche con le opere di Mantegna[11] e di Leon Battista Alberti, nonché con le produzioni artistiche di centri come Perugia[10], Ferrara,[7] Venezia[12], Mantova, Padova e Firenze, vista la conoscenza dell'opera di Brunelleschi dimostrata nelle prime opere milanesi[7].

A Urbino

Dunque poco si conosce della sua attività artistica nel periodo giovanile urbinate, con attribuzioni molto problematiche. È probabile che abbia lavorato nel cantiere del Palazzo Ducale di Federico da Montefeltro progettato da Luciano Laurana, e forse alla Chiesa di San Bernardino degli Zoccolanti, posta poco fuori della cinta muraria cittadina, voluta del duca Federico III e destinata a diventare il mausoleo dei

Bramante, frammento di affresco, *Eraclito e Democrito*, Pinacoteca di Brera

Montefeltro. Ospita infatti le tombe di Federico III e Guidobaldo I Duchi d'Urbino. Tuttavia, attualmente prevale l'attribuzione a Francesco di Giorgio Martini, anche se è ritenuta possibile una collaborazione diretta del giovane Bramante, quantomeno nella fase realizzativa del Mausoleo.[13]

Gli è stata autorevolmente attribuita una *Flagellazione* posta nell'Oratorio dei Disciplinati di San Francesco a Perugia[14], comunque generalmente attribuita a Pietro di Galeotto. Una sua possibile collaborazione è ipotizzata anche per la Cappella del Perdono[15] per la cappella delle Muse, poste all'interno del Palazzo Ducale[7].

A Milano

Particolare degli affreschi di Bramante già a Casa Visconti (oggi alla Pinacoteca di Brera)

Bramante è documentato per la prima volta, in Lombardia nel 1477, quando a Bergamo affrescò la facciata del Palazzo del Podestà (con figure di filosofi dell'antichità in inquadrature architettoniche di cui rimangono poche tracce e per le quali sono state notate somiglianze con Melozzo da Forlì[7]). Secondo Vasari lavorò in quel periodo anche in città diverse da Bergamo.

Nel 1478 è probabile un suo primo soggiorno a Milano,[16] forse inviato da Federico da Montefeltro per seguire i lavori nel suo palazzo a Porta Ticinese, ricevuto da poco in dono da Galeazzo Maria Sforza o forse al seguito di Giovanni Antonio Amadeo, conosciuto a Bergamo sul cantiere della cappella Colleoni.

Stabilitosi a Milano come pittore, vi rimase fino al 1499 lavorando, invece, prevalentemente come architetto per Ludovico il Moro e la sua cerchia, fino ad essere considerato artista di corte.

Bramante, giunto in Lombardia ormai trentatreenne, aveva accumulato una vasta e singolare cultura, che accomunava la maestria nella prospettiva, appresa da Piero della Francesca, la conoscenza di molti elementi dell'architettura classica e dell'opera vitruviana, l'adesione al modello albertiano di classicismo. Tale bagaglio culturale gli permise di esercitare una grande influenza ed autorità sulla cultura lombarda, in parallelo con Leonardo da Vinci, presente a Milano a partire dal 1482, con il quale non mancarono gli scambi e le reciproche influenze.

Più in generale sul finire del XV secolo il Ducato di Milano fu centro di cultura, dove l'arte locale di impronta gotica si incontrò, ed in parte si scontrò, con architetti ed artisti pienamente rinascimentali, provenienti dall'Italia centrale, di cui Bramante fu quello che lasciò l'impronta più duratura[17].

L'incisione Prevedari

Ai primi anni dell'attività milanese risale la cosiddetta *Incisione Prevedari*, del 1481[18]: si tratta di una visione architettonica rappresentante il grandioso interno di un'architettura classicheggiante incisa da Bernardo Prevedari su disegno di Donato Bramante, il cui nome è riportato in un'iscrizione in caratteri

lapidari (*BRAMANTUS FECIT IN MEDIOLANO*).

Incisione Prevedari, 1481

Questa incisione, conservata in due esemplari (British Museum e collezione Perego, Milano), documenta l'originaria formazione urbinate e albertiana e i debiti, con la pittura ferrarese e l'opera del Mantegna[7]. Mostra anche che molti temi dell'architettura bramantesca legati al rapporto con l'antico, siano già maturi vent'anni prima delle opere romane, come ad esempio l'uso di archi su pilastri e non su colonne.

A Bramante è anche attribuita un'altra incisione rappresentante una strada in prospettiva centrale, con caratteri di città ideale e che presenta molti motivi architettonici propri dell'architettura milanese del periodo dominata dall'influenza del suo linguaggio ormai pienamente rinascimentale. In questa prospettiva troviamo in fondo al centro un arco di trionfo e una cupola brunelleschiana, mentre ai lati abbiamo due palazzi con caratteristiche diverse: uno con colonne corinzie e trabeazione al piano terra, paraste e finestre ad arco tondo al primo piano; l'altro ha pilastri che reggono archi al piano terra, mentre al primo piano presenta finestre a timpano e oculi. L'incisione potrebbe essere l'attestazione dell'attività di Bramante come allestitore di spettacoli per la corte e sembra costituire un prototipo fondamentale per gli sviluppi della scenografia cinquecentesca[7].

Attività pittorica

Cristo alla colonna, attribuito al Bramante, Pinacoteca di Brera, Milano

Bramante fu attivo in Lombardia anche come pittore, malgrado restino solo poche opere, a Milano e Bergamo: gli affreschi frammentari rappresentanti *Eraclito e Democrito* e *Uomini d'arme* (oggi alla Pinacoteca di Brera) eseguiti tra il 1486 ed il 1487 per la casa del poeta Gaspare Ambrogio Visconti, mecenate e protettore dell'artista, ed altri frammenti quasi illeggibili rappresentanti dei *Filosofi dell'antichità* eseguiti per il Palazzo del Podestà di Bergamo.[19] Completamente deperiti sono invece gli affreschi della facciata di Palazzo Fontana Silvestri anch'essi attribuiti al Bramante.

Tradizionalmente gli vengono attribuiti anche un dipinto su tavola, il *Cristo alla colonna*, già nell'abbazia di Chiaravalle, e l'affresco detto di *Argo*, nella sala del tesoro del Castello Sforzesco.[20]

Le attribuzioni relative alla sua produzione pittorica sono sempre state problematiche, sia per la mancanza di documentazione sia per la presenza del suo allievo, il pittore Bartolomeo Suardi detto il Bramantino. Ebbe un importante influsso sulla cultura pittorica lombarda[21] ed in genere settentrionale, diffondendo il gusto per la rappresentazione prospettica.[22]

Nel successivo periodo romano Bramante sembra cessare completamente l'attività pittorica.[23], forse per il sopravvenuto impegno dei grandi cantieri papali.

I contatti culturali con Leonardo e con la corte

Nel 1487 Bramante partecipò, come anche Leonardo, Francesco di Giorgio Martini, Amadeo ed altri, al concorso per il tiburio del Duomo di Milano, presentando un progetto a pianta quadrata e con un appoggio diretto sui piloni, per il quale realizzò un modello ligneo perduto e che forse è rappresentato in un'incisione del trattato di Cesare Cesariano che fu suo allievo. Sulla questione Bramante scrisse una relazione, conosciuta come *Opinio super Domicilium seu Templum Magnum*. Si tratta dell'unico scritto teorico d'architettura di Bramante che ci sia pervenuto, in cui, interpretando Vitruvio, indica come caratteristiche dell'architettura la "fortezza", la "conformità cum el resto de l'edificio", la "legiereza" e la "beleza"[24].

Durante il suo periodo milanese Bramante esercitò, nell'ambiente di corte, anche la sua passione letteraria. Infatti Bramante all'epoca era lodato anche come musicista e poeta e "fu di facundia grande ne' versi", come scrive nel 1521 Caporali. Ci ha lasciato infatti un piccolo canzoniere di 25 sonetti, 15 di tema amoroso petrarchesco e altri di argomento burlesco o biografico, tra cui uno in cui lamenta lo stato delle sue scarse finanze[25].

Chiesa di Santa Maria presso San Satiro (1482-1486)

Santa Maria presso San Satiro, Milano

L'ampliamento della piccola chiesa parrocchiale di Santa Maria presso San Satiro è attribuita dalla letteratura artistica a Bramante nonostante le scarse risultanze documentali. Potrebbe trattarsi per lui del primo incarico d'architettura a Milano.

In particolare documenti sinora reperiti non comprovano definitivamente che la straordinaria soluzione dell'abside prospettica sia da ascrivere a Bramante. Altrettanto controversa ed incerta è l'attribuzione della Sagrestia a pianta ottagonale.

La committenza era una confraternita laica ("scola") e potrebbe aver impiegato vari progettisti in una successione dei lavori complessa ed in parte ancora da chiarire. Sul cantiere compiano infatti anche Giovanni Antonio Amedeo in un contratto del 1486 relativo al rifacimento della facciata (rimasta largamente incompiuta), Giovanni Battagio e Agostino Fonduli, quest'ultimo responsabile probabilmente del gran numero di membrature e decorazioni laterizie.

Nell'esterno del complesso troviamo il primo esempio di utilizzo a Milano di un ordine classico, nella facciata su via Falcone.

Trasformazione di Sant'Ambrogio (1492-1500)

Una grande opera milanese di Bramante, ben documentata fin dal 1482 e commissionata da Ludovico il Moro e dal fratello Ascanio Sforza, fu la trasformazione degli annessi della basilica di Sant'Ambrogio[7]. Furono previsti due distinti interventi: una canonica per il clero secolare posta a nord della basilica e due chiostri per il monastero dei Cistercensi posto a sud, modificando complessivamente gli spazi annessi della stessa basilica.[26]

Una delle colonne che imitano un tronco d'albero

Cortile della Basilica di Sant'Ambrogio

La Canonica fu progettata intorno ad un portico quadrato con quattro archi trionfali a doppia altezza sugli assi, in cui è stato visto un richiamo vitruviano ad un foro romano antico.[27] L'esecuzione dell'opera fu affidata a Giacomo Solari e a Cristoforo Negri e tra il 1492 e il 1499 fu compiuto solo uno dei quattro lati previsti (quello addossato alla basilica) e impostate le colonne per il secondo, che non verrà mai completato, lasciando per sempre la costruzione incompiuta. Il portico rivela influenze brunelleschiane e si presenta come una successione di archi in cotto su colonne, capitelli compositi e pulvino ed è interrotto dall'arco di ingresso. Sono presenti anche quattro colonne "*laboratas ad tronchonos*", il cui aspetto dovrebbe richiamare un tronco d'albero appena sbozzato, rimandando a Vitruvio ed all'origine lignea dell'ordine architettonico. Lo spazio tra il portico e la chiesa dette modo a Bramante di ricavare nuove cappelle tra i contrafforti di Sant'Ambrogio, avviando anche la costruzione di una sagrestia nella parte absidale.

Anche sul lato sud Bramante, demolendo parti annesse della chiesa romanica, realizzò altre cappelle. Per il monastero cistercense, Bramante progettò due nuovi chiostri, iniziati a costruire intorno al 1497 ma completati molto dopo la sua partenza per Roma, con qualche incoerenza nei dettagli ma rispettando sostanzialmente il modello ligneo da lui lasciato.[28] I due chiostri hanno grandiosità d'impianto che verrà imitato per tutto il Cinquecento. Sono caratterizzati rispettivamente dall'ordine dorico e dall'ordine ionico (a quel tempo una novità per Milano), presentano arcate insolitamente alte 7,5 metri. Tale soluzione avrà successo come tipologia in quanto si rivelò particolarmente adatta ad ospitare sia grandi stanze a doppia altezza, come mense e biblioteche, sia celle per i monaci su due piani. Nel corpo di spina tra i due chiostri, nel corso del XVI secolo fu realizzato un grande refettorio. Il complesso oggi è sede dell'Università Cattolica.

Tribuna di Santa Maria delle Grazie (1492-1497)

Il presbiterio di Santa Maria delle Grazie

Intorno al 1480, Guiniforte Solari aveva terminato la costruzione della chiesa in forme tardo-gotiche su committenza della famiglia Vimercati entrata poi in disgrazia. Nel 1492 Ludovico il Moro ordinò di smantellare il coro con transetto, abside e due cappelle laterali, appena costruito per far posto a una vasta tribuna rinascimentale a pianta centrale che la letteratura artistica attribuisce a Bramante anche in mancanza di documentazione esauriente a parte testimonianze indirette o tarde.[27][29] Minoritaria risulta invece l'attribuzione progettuale a Giovanni Antonio Amadeo. Probabilmente Bramante dette il disegno generale ma non ebbe il controllo completo del cantiere e dell'apparato decorativo[7].

Il progetto presenta due absidi laterali grandi il doppio rispetto alle cappelle preesistenti e un coro molto allungato terminante con un'altra abside. La differenza di scala la si può notare anche in sezione: infatti il progetto bramantesco è alto il doppio rispetto a quello di Solari e termina con una cupola semisferica che è la più alta costruita dopo quella di Santa Maria del Fiore.

La tribuna venne completata dopo la partenza di Bramante; questo si può notare dalla contrapposizione tra l'ordine geometrico tipicamente rinascimentale e l'eccesso di decorazioni tipicamente lombardo, realizzate successivamente e sicuramente da Amadeo in base alla documentazione pervenutaci.

Sempre a Bramante sono attribuite la sagrestia e l'antistante chiostro.

Altre opere lombarde

A Bramante vengono attribuite, non senza incertezze, numerose opere in varie città lombarde, progettate durante la sua permanenza a Milano. Spesso, per mancanze documentali, non si riesce a distinguere tra un intervento diretto in cantiere, la fornitura di disegni da far eseguire a capimastri locali, o la semplice influenza che l'autorità del maestro trasmetteva ad un vasto ambito culturale e che persisterà anche dopo la sua partenza per Roma. Infatti a cavallo fra XV e XVI secolo si formò un'identità architettonica rinascimentale ma specificamente lombarda, con personalità come Cristoforo Solari, che assimilarono il linguaggio bramantesco.[30] L'eredità dell'architettura di Bramante, fatta di elementi architettonici ripresi dell'antico, uso della pianta centrale e impostazione prospettica, prevalse sulla tradizione locale e si impose per un lungo periodo[24].

Al novero di tali attribuzioni appartengono la facciata della chiesa di Santa Maria Nascente ad Abbiategrasso e la progettazione del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno per le quali non vi sono documenti che attestino l'attribuzione al Bramante, anche in presenza di elementi stilistici che fanno ipotizzare un suo ruolo.

Per altre opere sotto elencate abbiamo invece una presenza documentata, pur con grandi lacune.

Pavia

Parte dell'abside del duomo di Pavia

Concordemente viene attribuito a Bramante il progetto planimetrico dell'imponente Duomo di Pavia (di cui si conserva anche il modello ligneo del 1497), basato sull'innesto di un nucleo ottagonale a cupola con un corpo longitudinale a tre navate, come nella cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze o nel Santuario della Santa Casa di Loreto, allora in costruzione e che probabilmente Bramante aveva avuto modo di conoscere.[31] Al progetto del Bramante, oltre allo schema planimetrico generale vengono attribuiti la cripta (terminata nel 1492) e la parte basamentale della zona absidale dell'edificio.[32]

La presenza di Bramante in cantiere risulta documentata nell'agosto del 1488 per risolvere i contrasti sorti tra Cristoforo Rocchi e Giovanni Antonio Amadeo e dare "*disegnum seu planum*"[27].

La costruzione fu continuata molto lentamente, dopo la partenza di Bramante da Milano, secondo i la direzione e i progetti di altri architetti tra cui Pellegrino Tibaldi[7].

La cripta, come altri edifici realizzati dal Bramante, presenta una pianta centrale, divisa in due navate strutturate su due campate. I grandi pilastri, che reggono volte ribassate, e gli archi a sesto acuto della navata centrale richiamano gli ambienti termali di età classica e i ninfei, come quello degli *Horti Sallustiani* a Roma[33].

La cripta del Duomo di Pavia, 1492.

Nel progetto bramantesco sono stati rintracciati anche altri riferimenti a riprova della vasta cultura dell'architetto, tra cui il progetto originario della basilica di Santo Spirito del Brunelleschi, al quale rimanda il susseguirsi sul perimetro di cappelle semicircolari estradossate. Con questo progetto Bramante si pone come erede delle proposte innovatrici e all'insegnamento del Brunelleschi, "fondatore" dell'architettura rinascimentale.[34]

Un altro importante riferimento culturale sono i contemporanei studi di Leonardo da Vinci su edifici a pianta centrale, che presentano analogie con il Duomo pavese, più come atteggiamento che per specifiche soluzioni.[32]

A Pavia gli è stata attribuita anche la Chiesa di Santa Maria di Canepanova[35] per la quale prevale l'attribuzione all'Amadeo.[36]

Vigevano

Nel 1492 e nel 1494-1496 Bramante lavorò a Vigevano per incarico di Ludovico il Moro e durante tali soggiorni forse impostò la conformazione urbanistica della Piazza Ducale, realizzata tra il 1492 e il 1494, poi rimaneggiata nel sec. XVII. Inoltre, intervenne sul castello da trasformare in un residenza signorile mediante la realizzazione del cosiddetto palazzo delle Dame, seguendo a lungo anche i lavori, seppure con interruzioni[24].

Progettò, fra l'altro, la Torre del Bramante, che da lui prese il nome.

Brescia

Secondo alcune fonti già consolidatesi a partire dal Cinquecento, il Bramante avrebbe anche progettato il livello inferiore del palazzo della Loggia, situato nell'omonima piazza ed edificato appunto dal 1492.[37] Testimonianza di questa possibile attribuzione è già dimostrata, almeno teoricamente, dall'opera del canonico e religioso Baldassare Zamboni nel Settecento, tra l'altro sulla scorta di opere antecedenti di almeno due secoli, quali il *Libro delle Scelte Pitture di Brescia* di Giulio Antonio Averoldi.[38] In ogni caso, nonostante alcune fonti anche autorevoli si esprimano positivamente, non è ancora chiaro se il palazzo rinascimentale bresciano possa essere attribuito con certezza all'architetto urbinate.

Palazzo della Loggia a Brescia, edificato a partire dal 1492 e secondo alcuni opera del Bramante.

A Roma

Il nuovo secolo segnò la caduta di Ludovico il Moro (1499), che aveva fatto dell'artista l'ingegnere ducale dello stato di Milano e fu caratterizzato dalla morte di Gaspare Visconti. L'architetto decise così di trasferirsi a Roma.

Già durante il periodo milanese sono documentati alcuni periodi in cui Bramante lasciò Milano per periodi anche per un tempo relativamente lungo; si ritiene che corrispondano a visite di autoformazione fatte a Firenze e a Roma anche se questo non è documentato.[39] Intorno al 1499 giunto a Roma, secondo Vasari[7], il contatto con i resti dell'architettura romana e il relativo studio a cui si applicò assiduamente, arrivando

anche ad altre località del Lazio e della Campania, ebbe su di lui una grande influenza, provocando una profonda evoluzione nonostante il maestro avesse già 55 anni. Secondo alcuni storici questo dovrebbe spiegare come già le sue prime opere romane sono molto diverse dalle ultime milanesi.[40]

Dopo il suo arrivo si inserì rapidamente nell'ambiente dei personaggi più in vista della curia papale. Tuttavia le sue prime committenze, di cui parla Vasari, non sono documentate e in genere sembrano di poca rilevanza (fontana in piazza San Pietro, affresco dello stemma del Papa, con figure, sulla Porta Santa in Laterano.).

Seguirono ben presto incarichi più impegnativi come il palazzo per il cardinale Adriano Castellesi, il chiostro di Santa Maria della Pace su committenza del cardinale Carafa (1500), il tempietto di San Pietro in Montorio (dal 1502).

Da papa Alessandro VI fu nominato "sotto architettore"[8], ma fu con l'ascesa al trono di Giulio II che s'impose come primo architetto del Papa, vincendo la concorrenza di Giuliano da Sangallo e ottenendo importantissimi incarichi, all'interno del disegno complessivo di rinnovamento del complesso vaticano, a partire dal cortile del Belvedere (1504).

Chiostro di Santa Maria della Pace (1500-1504)

Chiostro di Santa Maria della Pace

È molto probabile che sia una delle prime opere romane di Bramante, fu infatti progettata nel 1500, poco dopo il suo arrivo a Roma, su commissione del cardinale Oliviero Carafa. L'architettura presenta un linguaggio severo e privo di decorazione; in questo Bramante si distacca dal periodo milanese, durante il quale, forse per influenza delle maestranze locali, realizzava opere con un ricco repertorio decorativo.

Il chiostro, su pianta quadrata, è realizzato utilizzando elementi architettonici e compositivi ripresi dall'architettura romana. Il primo ordine presenta archi a tutto sesto poggianti su pilastri ed inquadrati da paraste e dalla soprastante trabeazione: si tratta di una delle prime applicazioni seriali di tale soluzione architettonica nel rinascimento. L'ordine superiore è innovativo nel mancato uso di strutture ad arco: infatti è costituito da pilastrini e colonne alternati che sostengono la trabeazione.

Lo schema del chiostro mostra la sovrapposizione degli ordini classici: il dorico per i pilastri del piano terreno, lo ionico per le paraste, il composito nel loggiato superiore, secondo una caratteristica ripresa dall'osservazione di monumenti classici come il Colosseo.

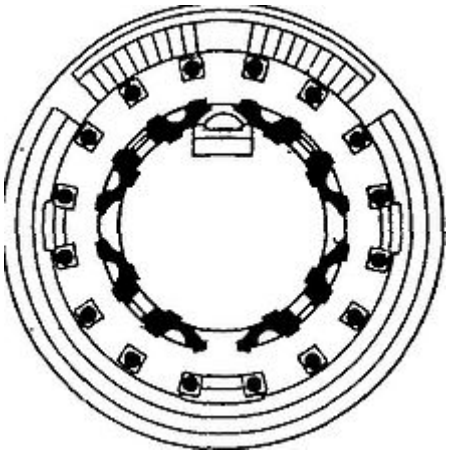
Tempietto di San Pietro in Montorio (1502)

Commissionato dal Re di Spagna, è un tempietto monoptero di piccole dimensioni, sopraelevato, ripreso dagli antichi templi peripteri circolari e monumentali romani (i cosiddetti *martyria*, perché edificati in onore dei martiri). Ha un corpo cilindrico (dal quale possiamo dedurre l'ammirazione rinascimentale per la perfetta forma circolare), scavato da nicchie di alleggerimento e circondato da un colonnato dorico (periptero), sopra al quale corre una trabeazione decorata con triglifi e metope a tema liturgico di origine greca. Il colonnato esterno circonda la cella la cui muratura è scandita da paraste come proiezione delle colonne del peristilio. In modo canonico pone la colonna dorica su una base come i Romani (mentre i greci la poggiavano direttamente sul crepidoma, cioè il pavimento del tempio).

Tempietto di San Pietro in Montorio

L'interno della cella ha un diametro di circa 4 metri e mezzo, cosicché non rimane spazio per le celebrazioni liturgiche: questo probabilmente significa che il tempietto fu costruito non con funzioni di chiesa, ma come un vero e proprio monumento celebrativo, in questo caso del martirio di san Pietro (il Gianicolo, dove sorge il tempietto, era tradizionalmente considerato il luogo dove il santo aveva subìto la crocefissione).

Nel progetto originario il cortile, ora quadrato, era circolare e sottolineava la centralità del tempio. Il significato di centralità dell'esperienza religiosa veniva così amplificato dallo spazio architettonico circostante, in cui si combinavano ancora elementi architettonici classici che davano un'importanza di "exemplum" all'insieme.



Pianta del tempietto

Anche in questo progetto del Bramante torna come riferimento il numero perfetto che configura la pianta circolare con 2 peripteri da 16 pilastri (si veda Santa Maria della Pace).

Le paraste scaturiscono anch'esse dalla centralità del progetto in quanto sono dimensionate mediante la proiezione dal centro; quelle anteriori le colonne sono più piccole, quelle posteriori più larghe.

La cupola, realizzata in conglomerato cementizio (alla maniera degli antichi), ha un raggio pari alla sua altezza, e all'altezza del tamburo su cui si appoggia; in questo ha un chiaro rapporto con il Pantheon (nel quale la cupola, anch'essa una semisfera, è alta la metà esatta dell'edificio completo).

Cortile del Belvedere

Dal 1504 Bramante cominciò a progettare e realizzare, su ordine di Giulio II, la sistemazione di un vasto spazio (circa 300 x 100 m) in pendio posto tra il palazzetto di papa Innocenzo VIII, detto il casino del Belvedere per la sua posizione rialzata, ed il resto del complesso vaticano (in particolare la Cappella Sistina e gli appartamenti papali).

Il cortile fu diviso in tre terrazzamenti con quote differenti, collegati da rampe, e chiuso lateralmente da lunghi corpi di fabbrica, utilizzati in vario modo.

Nel grande cortile inferiore, pensato come un teatro destinato a spettacoli e successivamente concluso con un'esedra semicircolare da Pirro Ligorio, furono posti tre ordini sovrapposti di loggiati differenti, sul modello del Colosseo: dorico, ionico e corinzio (in un primo progetto forse solo due)[41], che si interrompono nella prima scalinata o meglio gradonata estesa su quasi tutta la larghezza e che aveva anche la funzione di accogliere gli spettatori quando il cortile era utilizzato per rappresentazioni e tornei. All'esterno del lato orientale del cortile si trova la Porta Giulia in bugnato a chiave.

Il secondo livello, trovava accesso da una comoda scala al centro della gradonata. I lati che erano nascosti da due torrette, erano probabilmente senza articolazioni plastiche nell'originario progetto bramantesco[41].

Il cortile superiore al quale si accedeva per mezzo di una doppia scalinata a farfalla, presentava una scansione delle pareti a doppio ordine con paraste scandite a formare delle serliane. La prospettiva del cortile era conclusa da una esedra, realizzata come grande nicchia nel 1565 ad opera dell'architetto Pirro Ligorio a dare un prospetto compiuto all'antico Casino del Belvedere.

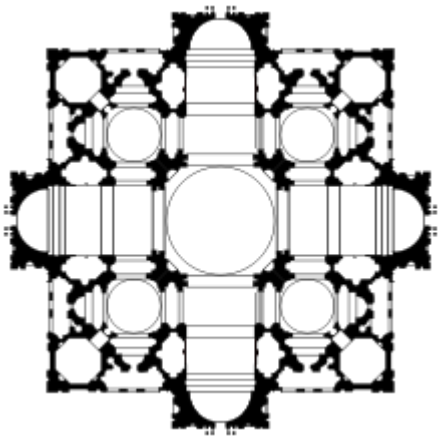
Dietro il nicchione fu creato un altro cortile ottagonale, anch'esso detto "cortile del Belvedere", che accolse per lungo tempo la raccolta di statue antiche del papa, compreso l'*Apollo del Belvedere* ed il *Gruppo del Laocoonte*. Vicino a questo cortile Bramante costruì una famosa scala a "lumaca" contenuta in uno stretto cilindro rampe a spirale sostenute da colonne. In tal modo fu inglobato nel nuovo complesso il Casino di Innocenzo VIII (l'originaria Villa del Belvedere).

Bramante non vide completo questo cantiere, come del resto tutti i grandi cantieri papali, ed i lavori continuarono nel corso del XVI secolo. Il complessivo progetto bramantesco fu però alterato in epoche successive. Tra il 1585 ed il 1590 il Cortile del Belvedere venne diviso dal braccio trasversale della Biblioteca di Sisto V, interrompendo la continuità visiva del grande spazio terrazzato. Nel 1822 venne realizzato un secondo corpo di fabbrica trasversale, oggi occupato dai Musei Vaticani. Da quel momento si crearono quindi tre cortili aperti: il Cortile della Pigna (che prende il nome da una colossale pigna romana di bronzo), il Cortile della Biblioteca e il Cortile del Belvedere. Il complesso edilizio è utilizzato prevalentemente a scopo museale.

Progetto per la nuova Basilica di San Pietro

Da vari decenni i papi pensavano di rinnovare la vecchia basilica paleocristiana, che era sempre meno in grado di far fronte alle sue molteplici funzioni anche a causa di problemi statici dovuti ai muri relativamente sottili ed al tetto a capriate che minacciavano di crollare. Papa Niccolò V aveva iniziato lavori per aggiungere alla vecchia navata un nuovo coro ed un transetto, di sormontare la chiesa con una cupola e di rinnovare la navata.

Dopo un lungo periodo di inattività il cantiere fu riaperto da Giulio II che intendeva proseguire i lavori intrapresi da Bernardo Rossellino per Niccolò V. Tuttavia nel 1505, in un clima culturale pienamente rinascimentale che aveva coinvolto la Chiesa e la Curia, Giulio II decise la costruzione di una nuova colossale basilica che accogliesse anche il grandioso mausoleo, affidato a Michelangelo Buonarroti, che aveva concepito per la propria sepoltura.



Progetto di Bramante per la basilica di San Pietro

Dopo aver consultato i maggiori artisti del tempo, i lavori furono affidati a Bramante del quale ci rimangono alcuni progetti, tra i quali il famoso "piano pergamena", in cui propose una perfetta pianta centrale, a croce greca, caratterizzata da una grande cupola emisferica posta al centro del complesso e con altre quattro croci greche più piccole disposte simmetricamente a *quincunx* intorno alla grande cupola centrale.

Il progetto rappresenta un momento cruciale nell'evoluzione dell'architettura rinascimentale, ponendosi come conclusione di varie esperienze progettuali ed intellettuali. La grande cupola era ispirata a quella del Pantheon ed avrebbe dovuto essere realizzata in conglomerato cementizio; in generale tutto il progetto fa riferimento all'architettura romana antica nella caratteristica di avere le pareti murarie concepite come masse plastiche capaci di articolare lo spazio in senso dinamico. La costruzione della nuova basilica avrebbe inoltre rappresentato la più grandiosa applicazione degli studi teorici intrapresi da Francesco di Giorgio Martini a Leonardo da Vinci per chiese a pianta centrale, studi chiaramente ispirati alla tribuna

ottagonale della cattedrale di Firenze. Altri riferimenti vengono dalla scuola fiorentina, in particolare con Giuliano da Sangallo che aveva utilizzato la pianta a croce greca ed aveva già proposto un progetto a pianta centrale per la basilica di San Pietro.[42]

Tuttavia non tutti i disegni di Bramante indicano una soluzione di pianta centrale perfetta, segno forse che la configurazione finale della chiesa era ancora questione aperta. Vennero, nei mesi del 1505, elaborate soluzioni capaci di integrare quanto già costruito del nuovo ed il corpo longitudinale della navata con una nuova crociera con transetto e cupola.

Nei lavori in cantiere, infatti, fu mantenuto quanto costruito dal Rossellino per il coro absidale, portato a termine completandolo con lesene doriche, in contrasto con il progetto del "piano pergamena". La sola certezza sulle ultime intenzioni di Bramante e Giulio II è la realizzazione dei quattro possenti pilastri uniti da quattro grandi arconi destinati a sorreggere la grande cupola, fin dall'inizio, dunque, elemento fondante della nuova basilica.[43] Pertanto nonostante una serie di lunghissimi avvicendamenti alla conduzione del cantiere (da Raffaello Sanzio, a Michelangelo Buonarroti, a Carlo Maderno), i progetti bramanteschi influenzarono comunque lo sviluppo dell'edificio, con l'uso della volta a botte e con i quattro piloni sormontati da altrettanti pennacchi diagonali a sostegno di una vasta cupola emisferica. Benché l'esterno e buona parte dell'interno dell'attuale San Pietro parlino il linguaggio di Michelangelo, furono Giulio II e Donato Bramante i veri ideatori di questo centro spirituale e materiale della città.

I lavori condotti dal Bramante iniziarono nel 1506 con la demolizione dell'abside ed il transetto dell'antica basilica, suscitando polemiche permanenti fuori e dentro la Chiesa.[44] Bramante, soprannominato "maestro ruinante", fu dileggiato nel dialogo satirico *Simia* ("Scimmia") di Andrea Guarna, pubblicato a Milano nel 1517, che racconta come l'architetto, presentandosi da morto davanti a san Pietro, venga da questi rampognato per la demolizione e risponda con la proposta di ricostruire l'intero Paradiso.[45]

Palazzo Caprini (distrutto)

Progettato da Bramante intorno al 1510, era chiamato anche Palazzo di Raffaello (o Casa di Raffaello) perché l'artista vi aveva preso dimora e vi morì. Fu trasformato nel XVI secolo fu poi distrutto nel XVII secolo. Nonostante ciò, fu un prototipo fondativo dell'architettura civile rinascimentale, rappresentando un modello di palazzo che avrà molti imitatori sia a Roma, sia altrove (Andrea Palladio).

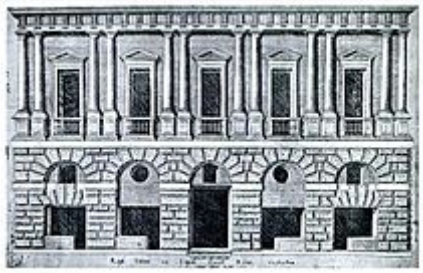
La facciata era caratterizzata da un alto basamento in finto bugnato gettato in casseforme, che comprendeva un piano inferiore, destinato a botteghe (come da tradizione medioevale) ed un piano mezzanino. Il piano nobile di cinque campate è scandito da un ordine di colonne doriche binate sormontate da una completa trabeazione, corrispondente ad un piano sottotetto di servizio che prendeva luce da fori sulle metope. La chiusura superiore riprende le mensole dell'Anfiteatro Flavio.

Il cortile del Belvedere in una stampa di metà XVI secolo

Altre opere a Roma

- Via Giulia. Oltre ad opere architettoniche, Bramante si occupò anche di realizzare una delle trasformazioni urbane volute da Giulio II che volle rettificare la via "magistralis" per farne una direttrice di espansione edilizia e di riqualificazione della città, parallela alla Via della Lungara voluta da Alessandro VI, progettando di farla giungere con un nuovo ponte, non realizzato, fino al Vaticano. Nel 1507 Bramante cominciò le demolizioni a destra e sinistra

della nuova "strada Recta" che diventerà una delle zone di maggior attività edilizia sotto Leone X, prendendo il nome di Via Giulia.
- Tra il Tevere e questa nuova strada progettò per Giulio II il nuovo Palazzo dei tribunali con annesse le carceri, altrimenti detto di San Biagio dalla vicina chiesa omonima, progetto che pur avendo avuto inizio non giunse mai a termine, rimanendo di questa grande opera incompiuta solo alcuni tratti di basamento a bugnato noti come i "sofà" di via Giulia[46].
- Progetto per la chiesa dei Santi Celso e Giuliano, su incarico di Giulio II in conseguenza della demolizione dell'antica chiesa a seguito dei lavori di allargamento di via dei Banchi. Il progetto, a pianta centrale, viene messo in relazione a quelli contemporanei per San Pietro. Per mancanza di fondi non fu compiuta e quanto realizzato fu distrutto e sostituito dall'attuale chiesa.[47]
- Coro di Santa Maria del Popolo.
- Palazzo Castellesi
- Cortile di San Damaso in Vaticano (attribuzione)


Palazzo Caprini

Sulla sinistra all'angolo dell'edificio parte del progetto bramantesco del non realizzato palazzo di giustizia

Altre opere nei possedimenti papali

A Bramante sono attribuite vari opere in Lazio e comunque nello stato pontificio come per esempio la chiesa di Capranica Prenestina, il cosiddetto Ninfeo di Genazzano e il Palazzo comunale di Tarquinia

Fortificazioni

Come primo architetto papale Bramante fu sovrintendente e responsabile di tutte le fabbriche papali, ed intervenne, con modalità ancora in parte da definire, nella progettazione di fortificazioni come la fortezza detta "di Bramante" a Civitavecchia, la fortezza di Civita Castellana (intorno al 1506)[48], ed altre.

Loreto

Come architetto del papa, Bramante fu chiamato dal 1507 al 1509 ad occuparsi della Basilica della Santa Casa di Loreto, che Giulio II aveva portato sotto la diretta giurisdizione pontificia. A quella data la chiesa era già stata edificata e l'intervento di Bramante si limitò al progetto della facciata (non realizzata), della piazza antistante e del Palazzo Apostolico adiacente, oltre che del rivestimento marmoreo che racchiude la "Santa casa di Nazareth" contenuta nel santuario[49], poi attuato sotto la direzione dei suoi successori a Loreto: Cristoforo Romano (1509-1512), Andrea Sansovino (1513-25, che realizzò bassorilievi e sculture), Ranieri Nerucci e Antonio da Sangallo il Giovane.

L'involucro architettonico scandito da lesene corinzie, presenta il tema dell'arco di trionfo (due interassi minori ai lati di un interasse maggiore) serializzato come nel cortile superiore del Belvedere[50] e ripetuto sul perimetro della casetta che secondo la leggenda è giunta in volo a Loreto da Nazaret.

Todi

A Bramante è stata autorevolmente attribuito il progetto del tempio di Santa Maria della Consolazione di Todi , ma non vi sono documenti che possano comprovare tale attribuzione. È certo che il Bramante non diresse i lavori, seguiti invece da Cola da Caprarola e successivamente daBaldassarre Peruzzi e poi da diversi altri.

Santa Maria della Consolazione, Todi

Altri progetti

Chiesa parrocchiale di Roccaverano

Oltre a fondamentali contributi nel recupero degli ordini classici, nella ricerca sulla pianta centrale ed in genere nella formazione del linguaggio architettonico del Rinascimento maturo, Bramante affrontò anche il difficile problema di come adattare il disegno della facciata del tempio classico al consueto organismo basilicale delle chiese con navate a diverse altezze che aveva impegnato gli architetti del Rinascimento anche in relazione alle riflessioni sull'opera vitruviana ed in particolare sulle ipotetiche ricostruzioni della Basilica di Fano.

Bramante, nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Annunziata a Roccaverano, affrontò tale tema di ricerca, che aveva interessato anche Alberti, con una soluzione anticipatrice delle chiese veneziane del Palladio. La facciata dell'edificio, progettata intorno al 1509 ed attribuita a Bramante[51], ricerca un'integrazione con l'interno e risulta costituita dal sovrapporsi sullo stesso piano di due schemi templari (con diversa altezza dell'ordine): uno relativo alla sola navata centrale, concluso da un timpano completo e l'altro esteso all'intera larghezza della facciata, concluso sulla proiezione delle navate laterali con due semitimpani.

Chiesa parrocchiale di Roccaverano (AT)

Tale soluzione, ad ordini intersecanti, sarà ripresa dell'allievo Baldassarre Peruzzi intorno al 1515 nella Sagra di Carpi e da Andrea Palladio nella chiesa del Redentore, nella basilica di San Giorgio Maggiore e nella facciata di San Francesco della Vigna. La soluzione alternativa, che avrà il sopravvento, consiste nella sovrapposizione di due ordini e la ripartizione della facciata su due livelli.

Interessante anche la pianta della chiesa a schema centrale, riferibile alla citata chiesa dei Santi Celso e Giuliano a Roma[52], quasi una semplificazione del progetto per San Pietro.[53] L'impegno di Bramante, architetto del Papa, per questo piccolo centro dell'astigiano, sembra doversi al vescovo Enrico Bruno, funzionario di spicco nella corte papale di Giulio II e nativo di Roccaverano.[54]

Chiostro di Montecassino

A Bramante è attribuito il progetto del chiostro d'ingresso all'abbazia di Montecassino, elaborato durante il periodo romano.

Cappella del Succorpo a Napoli

La Cappella del Succorpo, cripta posta sotto l'abside del Duomo databile tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento è caratterizzata da uno schema con tre navate definite da colonne marmoree. Da alcuni studiosi è stata attribuita, quanto meno per il progetto, a Bramante[55], mentre risulta che venne realizzata dallo scultore lombardo Tommaso Malvito.

Note

1. ^ La data di nascita è desunta da Vasari che lo indica morto a 64 anni; per il luogo di nascita cfr. *Donato Bramante*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
2. ^ *Cinquecento anni fa, l'11 aprile 1514, moriva Donato Bramante*, L'Osservatore Romano. URL consultato il 5 novembre 2015.
3. ^ Palladio, nel suo trattato, inserisce il Tempietto di San Pietro in Montorio tra i templi classici.
4. ^ Sebastiano Serlio, *Tutte le opere*, Venezia, 1639, pag.139
5. ^ *Donato Bramante*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
6. ^ Luogo di nascita indicato da Giorgio Vasari ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550)
7. A. Bruschi, voce *Bramante* in "Dizionario Biografico degli Italiani", Treccani Volume 13, 1971
8. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1568.
9. ^ Arnaldo Bruschi, *Donato Bramante e i suoi amici pittori umbri*, in "Annali di architettura", n.21, 2009.
10. A. Bruschi, *Op. cit.*, in "Annali di architettura", n.21, 2009.
11. ^ di cui fu anche allievo, secondo la breve nota contenuta in un'opera di Sabba da Castiglione pubblicata nel 1546: vedi V.Pizzigoni, *Donato Bramante a Venezia*,in "Annali di architettura", n.21, 2009.
12. ^ V.Pizzigoni, *Donato Bramante a Venezia*,in "Annali di architettura", n.21, 2009
13. ^ G. de Zoppi, *La Cappella del Perdono e il Tempietto delle Muse nel Palazzo Ducale di Urbino*, in "Annali di Architettura", n. 16, 2004.
14. ^ Vedi Luciano Bellosi, *Una «Flagellazione» del Bramante a Perugia*, in «Prospettiva», 1977, 9, pp. 61-68.
15. ^ G. de Zoppi, *Op. cit.*, in "Annali di Architettura", n. 16, 2004.
16. ^ La sua presenza a Milano è documentata solo a partire dal 1481: A. Bruschi, voce *Bramante* in "Dizionario Biografico degli Italiani", Treccani.
17. ^ a cura di Christoph L. Frommel, Luisa Giordano, Richard Schofield, *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, 2002.
18. ^ un contratto del 24 ott. 1481 (prima documentazione della presenza di Bramante a Milano) documenta l'impegno dell'incisore Bernardo Prevedari a "*fabricare [...] stampam unam cum hedifitijs et figuris [...] secundum designum in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino...*" :(Beltrami, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto, Bernardo Prevedari*, in "Rassegna d'arte", XVI, 1917, p. 194).
19. ^ G.A. Dell'Acqua, *Bramantino e Bramante pittore*, 1978.
20. ^ Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Milano*, San Donato Milanese 1998, p. 456.
21. ^ L. Arrigoni, E. Daffra, P.C. Marani *Pinacoteca di Brera*, 1998.
22. ^ Luciano Bellosi, *La rappresentazione dello spazio* in "Storia dell'arte italiana", Einaudi, Torino 1979
23. ^ G.A. Dell'Acqua, *Op. cit.,* 1978.
24. Marco Rossi, *Disegno storico dell'arte lombarda*, 2005.

25. ^ Luciano Patetta, *Bramante e la sua cerchia: a Milano e in Lombardia 1480-1500*,2009.
26. ^ L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, p. 208
27. Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari, 1969, pag. 194 e 784
28. ^ Schofield, R., *Bramante, Giuliano, Leonardo ei chiostri di Sant'Ambrogio a Milano*, in "Giuliano da Sangallo", 2017, pag. 359-371.
29. ^ F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989, p.211.
30. ^ a cura di Christoph L. Frommel, Luisa Giordano, Richard Schofield, *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, 2002.
31. ^ A. Bruschi, *Donato Bramante e i suoi amici pittori umbri*, in "Annali di architettura", n. 21, 2009.
32. A. Bruschi, *Bramante*, Bari, Laterza, 1973.
33. ^ *Duomo di Pavia Pavia (PV)*, su *lombardiabeniculturali.it*.
34. ^ A. Bruschi, *op. cit.,* 1973.
35. ^ *B. Adorni, Bramante ritrovato: Santa Maria di Canepanova a Pavia, 2016, pagg. 27-50.*.
36. ^ Luciano Patetta, *Bramante e la sua cerchia: a Milano e in Lombardia 1480-1500*, 2009, pag. 188
37. ^ Hemsoll, p. 167.
38. ^ Baldassarre Zamboni, *MEMORIE INTORNO ALLE PUBBLICHE FABBRICHE PIU INSIGNI DELLA CITTA' DI BRESCIA. RACCOLTE DA BALDASSARRE ZAMBONI ARCIPRETE DI CALVISANO*, Brescia, Pietro Vescovi, 1778, p. 43, SBN IT\ICCU\TO0E\090804.
39. ^ È stato ipotizzato un viaggio a Roma nel 1493: *L'architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva*, in "Annali di architettura",n.16, 2004.
40. ^ A.Bruschi, *Op. cit.,* 1973.
41. C. Frommel, *Giulio II, Bramante e il Cortile del Belvedere*, in "L'Europa e l'arte italiana", Venezia, 2000.
42. ^ Gianfranco Spagnesi, *Roma: la Basilica di San Pietro, il borgo e la città* 2003, p. 62.
43. ^ Gianfranco Spagnesi, *Op. cit.,* 2003, pp. 57-61.
44. ^ Romeo De Maio, *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, 1992.
45. ^ Federico Patetta, *La figura del Bramante nel "Simia" d'Andrea Guarna*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1943.
46. ^ | Gustavo Giovannoni, Il Palazzo dei Tribunali del Bramante in un disegno di fra Giocondo (http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1344507053558_3_-_G._Giovannoni_p._185.pdf), in Bollettino d'Arte, 1914, VIII, VI, pp. 185-195
47. ^ Christof Thoenes, *San Pietro: la fortuna di un modello nel Cinquecento*, in "Barnabiti studi" n 19, 2002.
48. ^ A. Bruschi, *Bramante nella fortezza di Civita Castellana*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico", 6/11-12, 1996, pp. 9-15.
49. ^ E. Renzulli, *La crociera e la facciata di Santa Maria di Loreto*, in "Annali di Architettura", n. 13, 2003.
50. ^ Arnaldo Bruschi, *Oltre il Rinascimento: architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, 2000.
51. ^ Gianfranco Spagnesi, *Progetto e architetture del linguaggio classico: (XV-XVI secolo)*, 1999.
52. ^ Christof Thoeness, *San Pietro: la fortuna di un modello nel Cinquecento*, in "Studi barnabiti" n.19, 2002, pag. 127
53. ^ Arnaldo Bruschi, op. cit., 1969, pp. 980 e ss

54. ^ Manuela Morresi, *Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano*, in "La piazza, la chiesa, il parco", a cura di M. Tafuri, Electa, Milano 1991.
55. ^ R. Pane, *Note su Guillermo Segrera, architetto* 1962.

Bibliografia

- Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari, 1969.
- Arnaldo Bruschi, *Bramante*, Laterza, 1973.
- Claudio Tiberi, Poetica bramantesca tra Quattrocento e Cinquecento, Tip. Centenari, Roma, 1974
- *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, atti del seminario di studi a cura di Christoph L. Frommel; Luisa Giordano; Richard Schofield, Padova 2005.
- E. H. Gombrich, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1964.
- Stefania Buganza, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia* in "Nuovi Studi" 11, 2005.
- Horst Bredekamp, "La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione pruduttiva", Torino, Einaudi, 2005.
- Fabio Mariano - C.L. Frommel (a cura di), *Celebrazioni Bramantesche per i 500 anni dalla morte di Donato Bramante*, Atti del Convegno (Loreto, 5-6 dicembre 2014), numero monografico di "Castella Marchiae" n.15-16/2016, Istituto Italiano dei Castelli, Sezione Marche, Edizioni il lavoro editoriale, Ancona 2016, pp. 295, ISSN 2281-4558; ISBN 9788876638237.
- (EN) David Hemsoll, *Bramante and the Palazzo della Loggia in Brescia*, in *Arte Lombarda*, no. 86-87 (3-4), Vita e Pensiero, 1995, pp. 167-179, ISSN 0004-3443, JSTOR 43132687.
- Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (1550)/Bramante da Urbino
- Simone Ferrari-Alberto Cottino, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Busto Arsizio, Nomos, 2013.
- Pierluigi Panza, “Bramante in Paradiso”, in *Albertiana*, Centre National de la Recherche scientifique,, n.XXII (n.s.IV), 2019.1, Fabrizio Serra editore, Pisa, 2019, ISSN 1126-9588, ISBN 978-88-3315-180-9

Voci correlate

- Architettura rinascimentale
- Rinascimento lombardo
- Maniera moderna
- Rinascimento romano

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Bramante**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Bramante**

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Bramante (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Donato_Bramante?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Bramante, Donato*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Bramante, Donato di Pascùccio d'Antònio detto-*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (**EN**) *Bramante*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Arnaldo Bruschi, *BRAMANTE, Donato*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971.
- *Bramante*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (**EN**) *Opere di Bramante*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**FR**) *Pubblicazioni di Bramante*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- (**EN**) *Bramante*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 79161779 (https://viaf.org/viaf/79161779) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2282 2740 (http://isni.org/isni/0000000122822740) · SBN CFIV016145 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV016145?core=autoriall) · BAV 495/7278 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_7278) · CERL cnp00394328 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394328) · Europeana agent/base/62297 (https://data.europeana.eu/agent/base/62297) · ULAN (**EN**) 500019098 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500019098) · LCCN (**EN**) n50043001 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50043001) · GND (**DE**) 11851427X (https://d-nb.info/gnd/11851427X) · BNE (**ES**) XX853890 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX853890) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX853890) · BNF (**FR**) cb137365696 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb137365696) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb137365696) · J9U (**EN**, **HE**) 987007274862905171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007274862905171) · NSK (**HR**) 000226151 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000226151) · NDL (**EN**, **JA**) 00879332 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00879332) · CONOR.SI (**SL**) 9666403 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/9666403) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n50043001 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50043001)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Bramante&oldid=133793696"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 giu 2023 alle 21:06.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Jacopo Barozzi da Vignola

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Jacopo (o **Giacomo**)[1] **Barozzi**[2], detto comunemente **Il Vignola** (Vignola, 1º ottobre 1507 – Roma, 7 luglio 1573), è stato un architetto, teorico dell'architettura e trattatista italiano.

Fu uno degli esponenti più importanti del manierismo, ritenuto da molti il più importante architetto attivo a Roma in epoca manierista[3], epoca di cambiamenti di cui fu protagonista e artefice. Il suo primato nella cultura architettonica è dovuto sia alla realizzazione di edifici di grande eleganza e di strutture idrauliche, sia all'opera di trattatista soprattutto per aver definito con estrema chiarezza il concetto di ordine architettonico nella sua celebre *Regola delli cinque ordini d'architettura*, uno dei trattati sull'architettura più influenti e diffusi di tutti i tempi.

Jacopo Barozzi da Vignola nel frontespizio del suo trattato *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, Utrecht, 1629

Indice

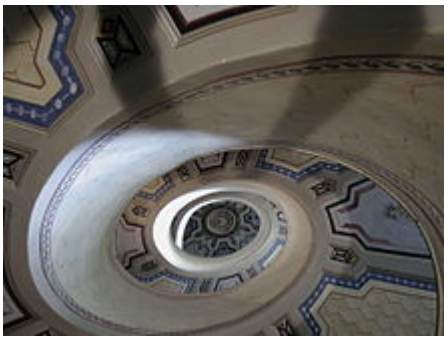
- **Biografia**
- **Opere**
  - Opere principali
  - Altre opere nel Lazio
  - Altre opere
- **Pubblicazioni**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Biografia

Formatosi a Bologna come pittore e prospettico, le sue prime commesse furono bozzetti per tarsie lignee. L'arte del disegno lo portò ben presto ad interessarsi all'architettura, attività nella quale fu influenzato dal trattato di Sebastiano Serlio e dalla tradizione rinascimentale.

La sua formazione si completò a Roma negli anni trenta del Cinquecento, durante un soggiorno di qualche anno in cui fu attivo come pittore ed ebbe modo di studiare i monumenti antichi, misurandoli e disegnandoli, per Marcello Cervini, Alessandro Manzuoli e Bernardino Maffei, in quello che si proponeva come un lavoro preparatorio nell'ambito degli studi vitruviani perseguiti dall'Accademia della Virtù, di cui

Il tempietto di Sant'Andrea nella via Flaminia



Scala ellittica nel palazzo Barozzi a Vignola

egli faceva parte[4]. Ebbe modo anche di collaborare con Baldassarre Peruzzi al cantiere del Belvedere: tuttavia, è probabile che fu introdotto nella fabbrica di San Pietro intorno al 1538 per opera di Iacopo Meleghino e non già del Peruzzi[5].

A Roma, nel 1540, entrò in contatto con Primaticcio collaborando con lui per i calchi delle statue della collezione vaticana di cui Francesco I desiderava delle copie. Fu in seguito (dal 23 aprile 1541 a circa il 23 dicembre 1543), in Francia come assistente del Primaticcio nel cantiere della reggia di Fontainebleau, dove dipinse prospettive e curò il getto delle copie in bronzo dei calchi presi a Roma. In Francia ebbe modo di incontrare Sebastiano Serlio. Dopo essere ritornato a Bologna nel 1543, collaborò al cantiere della fabbrica di San Petronio, eseguendo anche progetti per la facciata, che non ebbero seguito, e lavorò ad opere di ingegneria idraulica.

LE DVE REGOLE
DELLA PROSPETTIVA
PRATTICA
DI M. IACOMO BAROZZI
DA VIGNOLA.
EGNATIO DANTI
DELL' ORDINE DE' PREDICATORI
DEDICATA
PAOLO SCIPIONE
PELLONI.
IN BOLOGNA, M.DC.LXXXII.

Le due regole della prospettiva prattica, 1682

Nel 1550 si trasferì definitivamente a Roma. Divenne l'architetto dei Farnese e lavorò prevalentemente per essi per oltre vent'anni, raggiungendo un grande successo professionale. Assunse anche l'incarico, dopo la morte di Michelangelo nel 1564, di architetto capo della basilica di San Pietro in Vaticano.

Per papa Giulio III lavorò a Villa Giulia (dal 1550), rielaborando precedenti progetti. Contemporaneamente, tra il 1551 e il 1553, costruì il tempietto a pianta quadrata con cupola ovale di Sant'Andrea.

Nel 1562 il Vignola pubblica il trattato intitolato *Regola delli cinque ordini d'architettura*, composto molto tempo prima, che ebbe larghissima diffusione in tutta l'Europa fino all'Ottocento. Si ritiene che l'origine di questo trattato sia da ricercare negli studi e nei disegni, ora perduti, che egli eseguì a Roma per l'Accademia vitruviana della Virtù[4].

Un altro importante trattato sulla prospettiva *Le due Regole della prospettiva pratica*, fu pubblicato postumo nel 1583 da Ignazio Danti.

Capolavoro d'architettura manierista è l'imponente Palazzo Farnese di Caprarola, eretto dal Vignola su un preesistente fortilizio del Sangallo. Grande fortuna ebbe nei secoli anche lo schema proposto per la chiesa del Gesù, che divenne prototipo utilizzato dai Gesuiti per l'erezione dei loro edifici di culto.

Per Ottavio Farnese e Margherita d'Austria, duchi di Parma e Piacenza, iniziò la colossale e incompiuta residenza ducale di Piacenza.

Un'altra insigne opera vignoliana, la prima di una lunga serie di palazzi nobiliari di architetti che si ispirarono al suo stile anche nel Seicento e nel Settecento, è il Palazzo Farnese di Latera, commissionato dal duca Pier Bertoldo Farnese e terminato nel 1550; imponenti sono le arcate che si affacciano nel cortile

interno.

Il Vignola dal 1573 è sepolto al Pantheon di Roma.

Francobollo commemorativo

Opere

Opere principali

- Interventi sulla già esistente basilica di Santa Maria degli Angeli, Assisi.
- Progetto per la facciata della basilica di San Petronio (c. 1545), Bologna.
- Facciata del Palazzo dei Banchi (1565-1568), Bologna.
- Palazzo Farnese (1559-1573), Caprarola.
- Palazzo Farnese (1558-1568), Piacenza; iniziato su progetto di Francesco Paciotto; il Vignola riprogettò completamente il palazzo, che non fu poi completato.
- Chiesa del Gesù (1568), Roma; a pianta longitudinale, secondo gli schemi tridentini e ad aula unica coperta da volte a botte, con capelle laterali e il transetto, sormontato dalla cupola, con bracci contratti in due grandi capelle. La facciata è di Giacomo della Porta, mentre le decorazioni interne appartengono all'epoca barocca.
- Chiesa di Sant'Andrea sulla via Flaminia (1552-1554), Roma; con cupola e tamburo di forma ovale su pianta rettangolare.
- Chiesa di Santa Maria dell'Orto (1576-78), Roma; solo la facciata è del Vignola.
- Orti Farnesiani al Palatino, Roma.
- Villa Giulia (1550), Roma; realizzata per Giulio III del Monte, con interventi successivi del Vasari e dell'Ammannati.
- Basilica di San Pietro in Vaticano, assunse ruolo di architetto capo dopo la morte di Michelangelo Buonarroti.
- Progetto della Chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri in Città del Vaticano (1570 ca), a pianta e cupola ovale inserita in un rettangolo, realizzata dal figlio Giacinto Barozzi. Lo schema sarà ripreso successivamente da molti architetti barocchi.
- Palazzo Contrari Boncompagni, Vignola.
- Villa Gambara poi Lante (1566 ca), Bagnaia (Viterbo); con due padiglioni gemelli inseriti in un giardino all'italiana.

Palazzo Farnese, Caprarola

Villa Giulia, Roma

Altre opere nel Lazio

- Bomarzo: Tempio nel Parco dei Mostri.
- Caprarola:
  - Chiesa di San Marco.

    - Ospedale di San Giovanni.
    - Palazzo Pazziello.
    - Palazzo Maviani.
- Capranica: Chiesa della Madonna del Piano.
- Collevecchio: Palazzo Pistolini.
- Fara Sabina: Tabernacolo di Sant'Antonio Martire.
- Farfa: Lavori all'Abbazia consistenti in una fontana e un mulino.
- Gallese: Palazzo Ducale.
- Grotte di Castro: Palazzo comunale (progetto del 1568), alterato in seguito.
- Isola Bisentina: Chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo (1562), realizzata dall'allievo Antonio Garzoni da Viggiù.
- Isola Farnese: Castello di Isola Farnese.
- Latera: Palazzo Farnese (1550).
- Monte Porzio Catone: Villa Mondragone.
- Nepi:
    - Acquedotto di Nepi.
    - Lavori al Monastero di San Domenico; interventi di difficile individuazione, comprendenti opere idrauliche.
- Oriolo Romano:
    - Piazza Umberto I e Fontana delle Picche.
    - Palazzo Altieri.
- Poli: Villa Catena, non sono certe le parti attribuibili a Vignola.
- Rieti:
    - Palazzo del Seminario, ottenuto dalla trasformazione di preesistenze.
    - Chiesa di Sant'Antonio Abate.
- Roma:
    - Chiesa di Santa Caterina dei Funari, cappella Ricci o Ruiz.
    - Chiesa di Santa Maria Scala Coeli, con Giacomo della Porta.
    - Chiesa di Santa Maria in Transpontina.
    - Lavori a San Lorenzo in Damaso e portale della Cancelleria.
    - Palazzo Borghese.
    - Palazzo Farnese (Roma).
    - Palazzo Firenze, (cortile).
    - Palazzo del Vignola a Piazza Navona.
    - Palazzetto Spada.
    - Pontificia Università San Tommaso d'Aquino.
    - Porta del Popolo
- Sant'Oreste sul Soratte:
    - Chiesa di San Lorenzo; la realizzazione non fu seguita dal Vignola e rispecchia solo in parte il progetto originario.
    - Palazzo Caccia Canali.
- Soriano nel Cimino: Palazzo Albani.

Chiesa del Gesù, Roma

- Vallerano: Chiesa della Madonna del Ruscello.
- Vejano: Sacello funerario dei Santacroce; cappella posta al centro del borgo medievale, di attribuzione incerta.
- Velletri: Palazzo comunale; con Giacomo della Porta.
- Vetralla:
  - Porta Romana; di attribuzione incerta.
  - Palazzo Franciosoni; di antica attribuzione Vignolesca e scuola.
- Vignanello: Castello Ruspoli; di attribuzione incerta.
- Viterbo:
  - Porta Faulle
  - Fontana di Piazza della Rocca; su committenza dei Farnese.

[6]

Altre opere

- Palazzo Bocchi (1545), Bologna.
- Palazzo Boncompagni, Bologna.
- Scala nel Palazzo Isolani, Bologna.
- Palazzo Bufalini (1562), Città di Castello.
- Palazzo Nobili-Tarugi, Montepulciano.
- La Castellina (1554), Norcia.
- Palazzo del Giardino, Parma.
- Rocca di San Giorgio, San Giorgio Piacentino.
- Tempio di Santa Maria della Consolazione, Todi.

Pubblicazioni

- *Due regole della prospettiva prattica*, In Bologna, Giuseppe Longhi, 1682.
- *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Bassano, Remondini, 1787.

Note

1. ^ anche scritto **Iacopo** o **Iacomo**: Stefano Bottari, *BAROZZI, Iacopo, detto il Vignola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964; frontespizio della *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, Roma 1563.
2. ^ anche scritto **Barozio** o **Barozzio**: Stefano Bottari, *BAROZZI, Iacopo, detto il Vignola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964; frontespizio della *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, Roma 1563
3. ^ *Tutto Rinascimento*, De Agostini, 2011 - pag 200.
4. Margaret Daly Davis, "Jacopo Vignola, Alessandro Manzuoli und die Villa Isolani in Minerbio: zu den frühen Antikenstudien von Vignola", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36. Bd., H. 3, 1992, pagg. 287-328.
5. ^ Affanni, Anna Maria, and Paolo Portoghesi, eds. Studi su Jacopo Barozzi da Vignola. Gangemi Editore spa, 2011.

6. ^ *Jacopo Barozzi da Vignola. Aggiornamenti critici a 500 anni dalla nascita*. Comitato nazionale per il Vignola, 2008.

Bibliografia

- Egnatio Danti, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole*, 1583 [bilingue], Pascal Dubourg Glatigny, Paris, 2003, ISBN 2-271-06105-9.
- Johann-Karl Schmidt, "Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna", in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XIII, Firenze 1967.
- Stefano Mariano, *La chiesa di S. Andrea in via Flaminia, Roma*, ed. Boopen 2008.
- Matteo Marcattili, *Il Castello di Latera e il tertium Comparationis Medioevo*, 2010, Latera.

Voci correlate

- Architettura rinascimentale
- Architettura manierista
- Regola delli cinque ordini d'architettura
- Torta Barozzi

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Jacopo Barozzi da Vignola**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Jacopo Barozzi da Vignola**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Jacopo Barozzi da Vignola (https://commons.wikimedia.org/wiki/Jacopo_Barozzi_da_Vignola?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Vignòla, Iacopo Barozzi detto il*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Vignòla, Iàcopo Baròzzi, detto il-*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Jacopo Barozzi da Vignola*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Stefano Bottari, *BAROZZI, Iacopo, detto il Vignola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964.
- *Opere di Jacopo Barozzi da Vignola* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Jacopo Barozzi da Vignola* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Jacopo Barozzi da Vignola*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Architectura - Les livres d'Architecture*, su *architectura.cesr.univ-tours.fr*.

- *Vignòla, Iacopo Barozzi detto il*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Vignòla, Iàcopo Baròzzi, detto il-*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Jacopo Barozzi da Vignola*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

- Stefano Bottari, *BAROZZI, Iacopo, detto il Vignola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964.
- *Opere di Jacopo Barozzi da Vignola* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Jacopo Barozzi da Vignola* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)* / *Jacopo Barozzi da Vignola (altra versione)*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Jacopo Barozzi da Vignola*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Bibliografia di Vignola*, su *architectura.cesr.univ-tours.fr*.
- *Pagina su Iacopo Barozzi*, su *sarascaglioni.github.io*. in Celebri Vignolesi

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 56637758 (https://viaf.org/viaf/56637758) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2134 1099 (http://isni.org/isni/0000000121341099) · SBN CFIV053440 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV053440?core=autoriall) · BAV 495/21687 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_21687) · CERL cnp01428126 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01428126) · Europeana agent/base/67039 (https://data.europeana.eu/agent/base/67039) · ULAN (**EN**) 500024808 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500024808) · LCCN (**EN**) n82222501 (http://id.loc.gov/authorities/names/n82222501) · GND (**DE**) 11925011X (https://d-nb.info/gnd/11925011X) · BNE (**ES**) XX928085 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX928085) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX928085) · BNF (**FR**) cb120950564 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb120950564) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb120950564) · J9U (**EN**, **HE**) 987007273109705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007273109705171) · NSK (**HR**) 000755809 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000755809) · NDL (**EN**, **JA**) 00459756 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00459756) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n82222501 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n82222501)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacopo_Barozzi_da_Vignola&oldid=133776676"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 1 giu 2023 alle 15:08.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Michelangelo Buonarroti

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando lo scrittore, vedi **Michelangelo Buonarroti il Giovane**.*

*Disambiguazione – "Michelangelo" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Michelangelo (disambigua)**.*

*Disambiguazione – "Buonarroti" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Buonarroti (disambigua)**.*

Michelangelo Buonarroti, noto semplicemente come **Michelangelo** (Caprese, 6 marzo 1475[1] – Roma, 18 febbraio 1564), è stato un pittore, scultore, architetto e poeta italiano.

Soprannominato *il Divin Artista*, fu protagonista del Rinascimento italiano, già in vita fu riconosciuto dai suoi contemporanei come uno dei più grandi artisti di tutti i tempi[2]. Personalità tanto geniale quanto irrequieta, il suo nome è legato ad alcune delle più maestose opere dell'arte occidentale, fra cui si annoverano il *David*, il *Mosè*, la *Pietà* del Vaticano, la Cupola di San Pietro e il ciclo di affreschi nella Cappella Sistina, tutti considerati traguardi eccezionali dell'ingegno creativo.

Lo studio delle sue opere segnò le generazioni artistiche successive dando un forte impulso alla corrente del manierismo.

Pietro Freccia, statua di Michelangelo, piazzale degli Uffizi a Firenze

Indice

Biografia
- Nome
- Gioventù
  - Origini
  - Infanzia (1475-1487)
  - Formazione presso il Ghirlandaio (1487-1488)
  - Al giardino neoplatonico (1488-1490)
  - Prime opere (1490-1492)
  - Michelangelo e Piero de' Medici (1492-1494)
  - Il primo viaggio a Bologna (1494-1495)
  - L'imbroglio del Cupido (1495-1496)
- Primo soggiorno romano (1496-1501)
  - Arrivo a Roma e il Bacco (1496-1497)
  - Pietà (1497-1499)
- Rientro a Firenze (1501-1504)
  - Passaggio per Siena (1501)

- Rientro a Firenze: il *David* (1501)
- Leonardo e Michelangelo
- Nuove commissioni (1502-1504)
- Gli Apostoli per il Duomo (1503)
- La Battaglia di Cascina (1504)
- Il ponte sul Corno d'Oro (1504 circa)
- Il progetto per il tamburo di Santa Maria del Fiore (1507)
- A Roma sotto Giulio II (1505-1513)
  - La tomba di Giulio II, primo progetto (1505)
  - Rottura e riconciliazione col papa (1505-1508)
  - La volta della Cappella Sistina (1508-1512)
  - Il secondo e terzo progetto per la tomba di Giulio II (1513-1516)
  - Michelangelo e Sebastiano del Piombo
- A Firenze per i papi medicei (1516-1534)
  - La facciata di San Lorenzo (1516-1519)
  - La Sagrestia Nuova (1520-1534)
  - L'insurrezione e l'assedio (1527-1530)
  - La Biblioteca Medicea Laurenziana (1530-1534)
- L'epoca di Paolo III (1534-1545)
  - Il Giudizio universale (1534-1541)
  - Una statua equestre
  - Piazza del Campidoglio
  - La Crocifissione per Vittoria Colonna (1541)
  - Cappella Paolina (1542-1550)
  - La conclusione dei lavori alla tomba di Giulio II (1544-1545)
- Vecchiaia (1546-1564)
  - Palazzo Farnese (1546-1550)
  - Basilica di San Pietro in Vaticano (1546-1564)
  - La serie delle *Pietà* (1550-1555 circa)
  - Le biografie
  - Altri avvenimenti degli anni cinquanta
  - Porta Pia a Roma (1560)
  - Santa Maria degli Angeli (1561)
  - Console dell'Accademia delle Arti del Disegno
  - La morte
  - Le solenni esequie a Firenze

Arma

Rime

La tecnica scultorea di Michelangelo
- Studi preparatori
- Preparazione del blocco
- Sbozzatura

Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*

Autoritratto (?) come Nicodemo, *Pietà Bandini*

Scolpitura e livellatura
Rifinitura
Il non finito di Michelangelo
La personalità
La presunta omosessualità
Le fonti su Michelangelo
Il carteggio
La prima edizione delle *Vite* di Vasari (1550)
La biografia di Ascanio Condivi (1553)
La seconda edizione delle *Vite* di Vasari (1568)
I *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda
Caratteristiche fisiche
Opere
Opere letterarie
Omaggi
Film e documentari
Opere teatrali e musicali[115]
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Michelangelo, disegno di Daniele da Volterra

Biografia

Nome

Michelangelo, in realtà, si chiamava Michelagnolo Buonarroti come risulta dalla biografia del 1553 *Vita di Michelagnolo Buonarroti* scritta da Ascanio Condivi, suo discepolo e collaboratore. Lo stesso Vasari lo chiamava Michelagnolo e il nome rimase tale fino alla metà dell'Ottocento.[3]

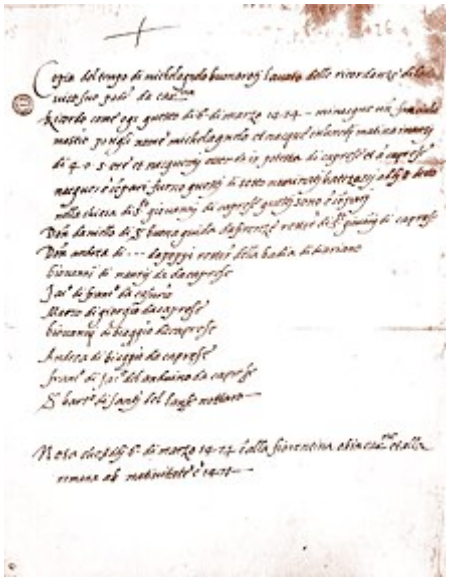
Il cambio in Michelangiolo prima e la successiva italianizzazione in Michelangelo poi, avvengono tra l'800 e il '900.

Benché tra le nuove generazioni si sia affermata la versione moderna, a Firenze resiste la variante ottocentesca di Michelangiolo nel parlato degli anziani e nella denominazione di luoghi simbolo della città (Viale Michelangiolo, Piazzale Michelangiolo, Liceo Classico Michelangiolo, ecc.).

Gioventù

Origini

Michelangelo Buonarroti nacque il 6 marzo 1475[4] a Caprese[1], in Valtiberina, vicino ad Arezzo, da Ludovico di Leonardo Buonarroti Simoni, podestà al Castello di Chiusi e di Caprese, e Francesca di Neri del Miniato del Sera[5]. La famiglia era fiorentina, ma il padre si trovava nella cittadina per ricoprire la carica politica di podestà[6]. Michelangelo era il secondogenito, su un totale di cinque figli della coppia[5].



Il ricordo del padre sulla nascita di Michelangelo

I Buonarroti di Firenze facevano parte del patriziato fiorentino. Nessuno in famiglia aveva fino ad allora intrapreso la carriera artistica, nell'arte "meccanica" (cioè un mestiere che richiedeva sforzo fisico) poco consona al loro status, ricoprendo piuttosto incarichi nei pubblici uffici: due secoli prima un antenato, Simone di Buonarrota, era nel Consiglio dei Cento Savi, e aveva ricoperto le maggiori cariche pubbliche. Possedevano uno scudo d'arme e patronavano una cappella nella basilica di Santa Croce[6].

All'epoca della nascita di Michelangelo, la famiglia attraversava però un momento di penuria economica[6]: il padre era talmente impoverito che stava addirittura per perdere i suoi privilegi di cittadino fiorentino. La podesteria di Caprese, uno dei meno significativi possedimenti fiorentini, era un incarico politico di scarsa importanza, da lui accettato per cercare di assicurare una sopravvivenza decorosa alla propria famiglia[7], arrotondando le magre rendite di alcuni poderi nei dintorni di Firenze[6]. Il declino influenzò pesantemente le scelte familiari, nonché il destino del giovane Michelangelo e la sua personalità: la preoccupazione per il benessere economico, suo e dei suoi familiari, fu una costante in tutta la sua vita[6].

Infanzia (1475-1487)

Già alla fine di marzo, terminata la carica semestrale di Ludovico Buonarroti, tornò presso Firenze, a Settignano, probabilmente alla poi detta Villa Michelangelo, dove il neonato venne affidato a una balia locale[5]. Settignano era un paese di scalpellini, poiché vi si estraeva la pietra serena, da secoli utilizzata a Firenze nell'edilizia di pregio. Anche la balia di Michelangelo era figlia e moglie di scalpellini. Diventato un artista famoso, Michelangelo, spiegando perché preferiva la scultura alle altre arti, ricordava proprio questo affidamento, sostenendo di provenire da un paese di "scultori e scalpellini", dove dalla balia aveva bevuto «latte impastato con la polvere di marmo»[8].

Nel 1481 la madre di Michelangelo morì; egli aveva soltanto sei anni. L'educazione scolastica del fanciullo venne affidata all'umanista Francesco Galatea da Urbino, che gli impartì lezioni di grammatica. In quegli anni conobbe l'amico Francesco Granacci, che lo incoraggiò nel disegno[5]. Ai figli cadetti di famiglie patrizie era di solito riservata la carriera ecclesiastica o militare, ma Michelangelo, secondo la tradizione, aveva manifestato fin da giovanissimo una forte inclinazione artistica, che nella biografia di Ascanio Condivi, redatta con la collaborazione dell'artista stesso, viene ricordata come ostacolata a tutti i costi dal padre, che non la spuntò però sull'eroica resistenza del figlio[9].

Formazione presso il Ghirlandaio (1487-1488)

Nel 1487 Michelangelo finalmente approdò alla bottega di Domenico Ghirlandaio, artista fiorentino tra i più quotati dell'epoca[9].

Ascanio Condivi, nella *Vita di Michelagnolo Buonarroti*[10], omettendo la notizia e sottolineando la resistenza paterna, sembra voler enfatizzare un motivo più che altro letterario e celebrativo, cioè il carattere innato e autodidatta dell'artista: dopotutto, l'avvio consenziente di Michelangelo a una carriera considerata "artigianale", era per il costume dell'epoca una ratifica di una retrocessione sociale della famiglia. Ecco perché, una volta divenuto famoso, egli cercò di nascondere gli inizi della sua attività in bottega, parlandone non come di un normale apprendistato professionale, ma come se si fosse trattato di una chiamata inarrestabile dello spirito, una vocazione, contro la quale il padre avrebbe inutilmente tentato di resistere[11].

Michelangelo, *San Pietro da Masaccio*, 1488-1490 circa. Penna e sanguigna su carta. Staatliche Graphische Sammlung, Monaco.

In realtà sembra ormai quasi certo che Michelangelo fu mandato a bottega proprio dal padre a causa dell'indigenza familiare[12]: la famiglia aveva bisogno dei soldi dell'apprendistato del ragazzo, al quale così non poté essere data un'istruzione classica. La notizia è data da Vasari, che già nella prima edizione delle *Vite* (1550)[13], descrisse, appunto, come fu Ludovico stesso a condurre il figlio dodicenne nella bottega del Ghirlandaio, suo conoscente, mostrandogli alcuni fogli disegnati dal fanciullo, affinché lo tenesse con sé, alleviando le spese per i numerosi figli, e convenendo assieme al maestro un "giusto et onesto salario, che in quel tempo così si costumava". Lo stesso storico aretino ricorda le sue basi documentarie, nei ricordi di Ludovico e nelle ricevute di bottega conservate all'epoca da Ridolfo del Ghirlandaio, figlio del celebre pittore[9]. In particolare, in un "ricordo" del padre, datato 1º aprile 1488, Vasari lesse i termini dell'accordo con i fratelli Ghirlandaio, prevedendo una permanenza del figlio a bottega per tre anni, per un compenso di venticinque fiorini d'oro[9]. Inoltre in elenco di creditori della bottega artistica, al giugno 1487, è registrato anche Michelangelo dodicenne[9].

In quel periodo la bottega del Ghirlandaio era attiva al ciclo affrescato della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella, dove Michelangelo poté certamente apprendere una tecnica pittorica avanzata[14]. La giovane età del fanciullo (che al termine degli affreschi aveva quindici anni) lo relegherebbe a mestieri da garzone (preparazione dei colori, riempimento di partiture semplici e decorative), ma è altresì noto che egli era il migliore tra gli allievi e non è da escludere che gli fossero affidati alcuni compiti di maggior rilievo: Vasari riportò come Domenico avesse sorpreso il fanciullo a "ritrarre di naturale il ponte con alcuni deschi, con tutte le masserizie dell'arte, et alcuni di que' giovani che lavoravano", tanto che fece esclamare al maestro "Costui ne sa più di me". Alcuni storici hanno ipotizzato un suo intervento diretto in alcuni ignudi del *Battesimo di Cristo* e della *Presentazione al Tempio* oppure nello scultoreo *San Giovannino nel deserto*, ma in realtà la mancanza di termini di paragone e riscontri oggettivi ha sempre impossibilitato una definitiva conferma[15].

Sicuro è invece che il giovane manifestò un forte interesse per i maestri alla base della scuola fiorentina, soprattutto Giotto e Masaccio, copiando direttamente i loro affreschi nelle cappelle di Santa Croce e nella Brancacci in Santa Maria del Carmine[14]. Un esempio è il massiccio *San Pietro da Masaccio*, copia dal *Pagamento del tributo*. Condivi scrisse anche di una copia da una stampa tedesca di un *Sant'Antonio tormentato da diavoli*: l'opera è stata recentemente riconosciuta nel *Tormento di sant'Antonio*, copia da Martin Schongauer[5], acquistato dal Kimbell Art Museum di Fort Worth, in Texas[16].

Al giardino neoplatonico (1488-1490)

Copia da Cesare Zocchi, *Michelangelo giovane scolpisce la testa di fauno*, Studio Romanelli, Firenze

Molto probabilmente Michelangelo non terminò il triennio formativo in bottega, a giudicare dalle vaghe indicazioni della biografia del Condivi. Forse si burlò del proprio maestro, sostituendo un ritratto della mano di Domenico, che doveva rifare per esercizio, con la sua copia, senza che il Ghirlandaio si accorgesse della differenza, "con un suo compagno […] ridendosene"[17].

In ogni caso, pare che su suggerimento di un altro apprendista, Francesco Granacci, Michelangelo cominciò a frequentare il giardino di San Marco, una sorta di accademia artistica sostenuta economicamente da Lorenzo il Magnifico in una sua proprietà nel quartiere mediceo di Firenze. Qui si trovava una parte delle vaste collezioni di sculture antiche dei Medici, che i giovani talenti, ansiosi di migliorare nell'arte dello scolpire, potevano copiare, sorvegliati e aiutati dal vecchio scultore Bertoldo di Giovanni, allievo diretto di Donatello. I biografi dell'epoca descrivono il giardino come un vero e proprio centro di alta formazione, forse enfatizzando un po' la quotidiana realtà, ma è senza dubbio che l'esperienza ebbe un impatto fondamentale sul giovane Michelangelo[14].

Tra i vari aneddoti legati all'attività del giardino è celebre nella letteratura michelangiolesca quello della *Testa di fauno*, una perduta copia in marmo di un'opera antica. Veduta dal Magnifico in visita al giardino, venne criticata bonariamente per la perfezione della dentatura che si intravedeva dalla bocca dischiusa, inverosimile in una figura anziana. Ma prima che il signore finisse il giro del giardino, il Buonarroti si armò di trapano e martello per scalfire un dente e bucarne un altro, suscitando la sorpresa ammirazione di Lorenzo. Pare che in seguito all'episodio Lorenzo in persona chiese il permesso a Ludovico Buonarroti di ospitare il ragazzo nel palazzo di via Larga, residenza della sua famiglia[18]. Ancora le fonti parlano di una resistenza paterna, ma le gravose necessità economiche della famiglia dovettero giocare un ruolo determinante, infatti alla fine Ludovico cedette in cambio di un posto di lavoro alla dogana, retribuito otto scudi al mese[18].

Verso il 1490 il giovane artista venne quindi accolto come figlio adottivo nella più importante famiglia in città. Ebbe così modo di conoscere direttamente le personalità del suo tempo, come Poliziano, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, che lo resero partecipe, in qualche misura, della dottrina neoplatonica e dell'amore per la rievocazione dell'antico. Conobbe inoltre i giovani rampolli di casa Medici, più o meno a lui coetanei, che diventarono negli anni successivi alcuni dei suoi principali committenti: Piero, Giovanni, poi papa Leone X, e Giulio, futuro Clemente VII[18].

Un altro fatto legato a quegli anni è la lite con Pietro Torrigiano, futuro scultore di buon livello, noto soprattutto per il suo viaggio in Spagna, da dove esportò modi rinascimentali. Pietro era noto per la sua avvenenza e per un'ambizione pari almeno a quella di Michelangelo. Tra i due non correva buon sangue e, una volta entrati in contrasto, durante un sopralluogo alla cappella Brancacci, finirono per azzuffarsi; ebbe la peggio Michelangelo, che incassò un pugno del rivale in pieno volto, rompendosi il naso e avendo deturpato per sempre il profilo[19]. In seguito alla rissa, Lorenzo De Medici esiliò Pietro Torrigiano da Firenze.

Prime opere (1490-1492)

Al periodo del giardino e del soggiorno in casa Medici risalgono essenzialmente due opere, la *Madonna della Scala* (1491 circa) e la *Battaglia dei Centauri*, entrambe conservate nel museo di Casa Buonarroti a Firenze. Si tratta di due opere molto diverse per tema (uno sacro e uno profano) e per tecnica (una in un sottile bassorilievo, l'altro in un prorompente altorilievo), che testimoniano alcune influenze fondamentali nel giovane scultore, rispettivamente Donatello e la statuaria classica[18].

Michelangelo, *Madonna della Scala*, marmo, 1491 circa. Casa Buonarroti, Firenze.

Nella *Madonna della Scala* l'artista riprese la tecnica dello stiacciato, creando un'immagine di tale monumentalità da far pensare alle steli classiche; la figura della Madonna, che occupa tutta l'altezza del rilievo, si staglia vigorosa, tra notazioni di vivace naturalezza, come il Bambino è assopito di spalle e i putti, sulla scala da cui prende il nome il rilievo, occupati nell'insolita attività di tendere un drappo[20].

Michelangelo, *Battaglia dei centauri*, marmo, 1492 circa. Casa Buonarroti, Firenze

Di poco posteriore è la *Battaglia dei centauri*, databile tra il 1491 e il 1492: secondo Condivi e Vasari fu eseguita per Lorenzo il Magnifico, su un soggetto proposto da Agnolo Poliziano, anche se i due biografi non concordano sull'esatta titolazione[21].

Per questo rilievo Michelangelo si rifece sia ai sarcofagi romani, sia alle formelle dei pulpiti di Giovanni Pisano, e guardò anche al contemporaneo rilievo bronzeo di Bertoldo di Giovanni con una battaglia di cavalieri, a sua volta ripreso da un sarcofago del Camposanto di Pisa. Nel rilievo michelangiolesco però viene esaltato soprattutto il dinamico groviglio dei corpi nudi in lotta e annullato ogni riferimento spaziale[21].

Michelangelo e Piero de' Medici (1492-1494)

Nel 1492 morì Lorenzo il Magnifico. Non è chiaro se i suoi eredi, in particolare il primogenito Piero, mantennero l'ospitalità al giovane Buonarroti: indizi sembrano indicare che Michelangelo si ritrovò improvvisamente senza dimora, con un difficile ritorno alla casa paterna[18]. Piero di Lorenzo de' Medici, succeduto al padre anche nel governo della città, è ritratto dai biografi michelangioleschi come un tiranno "insolente e soverchievole", con un difficile rapporto con l'artista, che era di appena tre anni più giovane di lui. Nonostante ciò, i fatti documentati non lasciano alcun indizio di una rottura plateale tra i due, almeno fino alla crisi dell'autunno del 1494[22].

Nel 1493 infatti Piero, dopo essere stato nominato Operaio in Santo Spirito, dovette intercedere coi frati agostiniani in favore del giovane artista, affinché lo ospitassero e gli consentissero di studiare l'anatomia negli ambienti del convento, sezionando i cadaveri provenienti dall'ospedale del complesso, attività che giovò enormemente alla sua arte[18].

In questi anni Michelangelo scolpì il *Crocifisso ligneo*, realizzato come ringraziamento per il priore. Attribuito a questo periodo è anche il piccolo *Crocifisso di legno di tiglio* recentemente acquistato dallo Stato italiano. Inoltre, probabilmente per ringraziare o per accattivarsi Piero, dovette scolpire, subito dopo la morte di Lorenzo, un perduto *Ercole*[18].

Il 20 gennaio 1494 su Firenze si abbatté una violenta nevicata e Piero fece chiamare Michelangelo per fare una statua di neve nel cortile di palazzo Medici. L'artista fece di nuovo un *Ercole*, che durò almeno otto giorni, sufficienti per fare apprezzare l'opera a tutta la città[23]. All'opera si ispirò forse Antonio del Pollaiolo per un bronzetto oggi alla Frick Collection di New York.

Il *Crocifisso di Santo Spirito* (1493 circa)

Mentre cresceva lo scontento per il progressivo declino politico ed economico della città, in mano a un ragazzo poco più che ventenne, la situazione esplose in occasione della calata in Italia dell'esercito francese (1494) capeggiato da Carlo VIII, nei confronti del quale Piero adottò un'impudente politica di assecondamento, giudicato eccessivo. Appena partito il monarca, la situazione precipitò rapidamente, aizzata dal predicatore ferrarese Girolamo Savonarola, con la cacciata dei Medici e il saccheggio del palazzo e del giardino di San Marco[5].

Resosi conto dell'imminente crollo politico del suo mecenate, Michelangelo, al pari di molti artisti dell'epoca, abbracciò i nuovi valori spirituali e sociali di Savonarola[24]. Il frate, con le sue accalorate prediche e il suo rigorismo formale, accese in lui sia la convinzione che la Chiesa dovesse essere riformata, sia i primi dubbi sul valore etico da dare all'arte, orientandola su soggetti sacri[18].

Poco prima del precipitare della situazione, nell'ottobre 1494, Michelangelo, nella paura di rimanere coinvolto nei disordini, quale possibile bersaglio poiché protetto dai Medici, fuggì dalla città di nascosto, abbandonando Piero al suo destino: il 9 novembre venne infatti scacciato da Firenze, dove si instaurò un governo popolare[18].

Il primo viaggio a Bologna (1494-1495)

San Procolo (1494-1495)

Per Michelangelo si trattava del primo viaggio fuori Firenze, con una prima tappa a Venezia, dove rimase poco, ma abbastanza per vedere probabilmente il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni del Verrocchio, dal quale trasse forse ispirazione per i volti eroici e "terribili"[25].

Si diresse poi a Bologna, in cui venne accolto, trovando ospitalità e protezione, dal nobile Giovan Francesco Aldrovandi, molto vicino ai Bentivoglio che allora dominavano la città. Durante il soggiorno bolognese, durato circa un anno, l'artista si occupò, grazie all'intercessione del suo protettore, del completamento della prestigiosa Arca di san Domenico, a cui avevano già lavorato Nicola Pisano e Niccolò dell'Arca, che era morto da pochi mesi, in quel 1494. Scolpì così un *San Procolo*, un *Angelo reggicandelabro* e terminò il *San Petronio* iniziato da Niccolò[26]. Si tratta di figure che si allontanano dalla tradizione di primo Quattrocento delle altre statue di Niccolò dell'Arca, con una solidità e una compattezza innovative, nonché primo esempio di quella "terribilità" michelangiolesca nell'espressione fiera e eroica del *San Procolo*[27], nel quale pare abbozzata un'intuizione embrionale che si svilupperà nel famoso David.

A Bologna lo stile dell'artista era infatti velocemente maturato grazie alla scoperta di nuovi esempi, diversi dalla tradizione fiorentina, che lo influenzarono profondamente. Ammirò i rilievi della Porta Magna di San Petronio di Jacopo della Quercia. Da essi attinse

gli effetti di "forza trattenuta", data dai contrasti tra parti lisce e stondate e parti dai contorni rigidi e fratturati, nonché la scelta di soggetti umani rustici e massicci, che esaltano le scene con gesti ampi, pose eloquenti e composizioni dinamiche[28]. Anche le stesse composizioni di figure che tendono a non rispettare i bordi quadrati dei riquadri e a debordare con le loro masse compatte e la loro energia interna furono motivo di suggestione per le future opere del fiorentino, che nelle scene della Volta Sistina citerà diverse volte queste scene vedute in gioventù, sia negli insiemi, sia nei particolari. Anche le sculture di Niccolò dell'Arca devono essere state sottoposte ad analisi da parte del fiorentino, come il gruppo in cotto del Compianto sul Cristo morto, dove il volto e il braccio di Gesù saranno richiamati di lì a breve nella Pietà vaticana.

Inoltre Michelangelo rimase colpito dall'incontro con la pittura ferrarese, in particolare con le opere di Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, come il monumentale *Polittico Griffoni*, gli espressivi affreschi della cappella Garganelli o la *Pietà* del de' Roberti[26].

L'imbroglio del Cupido (1495-1496)

Rientrato a Firenze nel dicembre 1495, quando la situazione appariva ormai calmata, Michelangelo trovò un clima molto diverso. Nella città dominata dal governo repubblicano di ispirazione savonaroliana erano nel frattempo rientrati alcuni Medici. Si trattava di alcuni esponenti del ramo cadetto che, per l'occasione, presero il nome di "Popolani" per accattivarsi le simpatie del popolo, presentandosi come protettori e garanti delle libertà comunali. Tra questi spiccava Lorenzo di Pierfrancesco, bis-cugino del Magnifico, che era da tempo una figura chiave della cultura cittadina, committente di Botticelli e di altri artisti. Fu lui a prendere sotto protezione Michelangelo, commissionandogli due sculture, entrambe perdute, un *San Giovannino* e un *Cupido dormiente*[26].

Il *Cupido* in particolare fu al centro di una vicenda che portò di lì a poco Michelangelo a Roma, in quello che può dirsi l'ultimo dei suoi fondamentali viaggi formativi. Su suggerimento forse dello stesso Lorenzo e probabilmente all'insaputa di Michelangelo, si decise di sotterrare il *Cupido*, per patinarlo come un reperto archeologico e rivenderlo sul fiorente mercato delle opere d'arte antiche a Roma. L'inganno riuscì, infatti di lì a poco, con l'intermediazione del mercante Baldassarre Del Milanese, il cardinale di San Giorgio Raffaele Riario, nipote di Sisto IV e uno dei più ricchi collezionisti del tempo, lo acquistò per la cospicua somma di duecento ducati: Michelangelo ne aveva incassati per la stessa opera appena trenta[26].

Poco dopo, tuttavia, le voci del fruttuoso inganno si sparsero fino ad arrivare alle orecchie del cardinale, che per avere conferma e richiedere indietro i soldi, spedì a Firenze un suo intermediario, Jacopo Galli, che risalì a Michelangelo e riuscì ad avere conferma della truffa. Il cardinale andò su tutte le furie, ma volle anche conoscere l'artefice capace di emulare gli antichi facendoselo spedire a Roma, nel luglio di quell'anno, dal Galli. Con quest'ultimo, in seguito, Michelangelo strinse un solido e proficuo rapporto[26].

Primo soggiorno romano (1496-1501)

Arrivo a Roma e il Bacco (1496-1497)

Michelangelo accettò senza indugio l'invito a Roma del cardinale, nonostante questi fosse nemico giurato dei Medici: di nuovo per convenienza voltava le spalle ai suoi protettori[29].

Arrivò a Roma il 25 giugno 1496. Il giorno stesso il cardinale mostrò a Michelangelo la sua manutenzione di sculture antiche, chiedendogli se se la sentiva di fare qualcosa di simile. Neppure dieci giorni dopo, l'artista iniziò a scolpire una statua a tutto tondo di un *Bacco* (oggi al Museo del Bargello), raffigurato come un adolescente in preda all'ebbrezza, in cui è già leggibile l'impatto con la statuaria classica: l'opera infatti

presenta una resa naturalistica del corpo, con effetti illusivi e tattili simili a quelli della scultura ellenistica; inedita per l'epoca è l'espressività e l'elasticità delle forme, unite al tempo stesso con un'essenziale semplicità dei particolari. Ai piedi di Bacco scolpì un giovinetto che sta rubando qualche acino d'uva dalla mano del dio: questo gesto destò molta ammirazione in tutti gli scultori del tempo poiché il giovane sembra davvero mangiare dell'uva con grande realismo. Il Bacco è una delle poche opere perfettamente finite di Michelangelo e dal punto di vista tecnico segna il suo ingresso nella maturità artistica[30].

L'opera, forse rifiutata dal cardinale Riario, rimase in casa di Jacopo Galli, dove Michelangelo viveva. Il cardinale Riario mise a disposizione di Michelangelo la sua cultura e la sua collezione, contribuendo con ciò in maniera determinante al miglioramento del suo stile, ma soprattutto lo introdusse nell'ambiente cardinalizio dal quale sarebbero arrivate presto importantissime commissioni. Eppure, ancora una volta Michelangelo mostrò ingratitudine verso il mecenate di turno: a proposito del Riario fece scrivere dal suo biografo Condivi che era un ignorante e non gli aveva commissionato nulla[31]. Si diceva anche che Michelangelo fosse un mago.

Pietà (1497-1499)

Michelangelo, *Pietà*, 1497-1499, marmo. Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

Grazie sempre all'intermediazione di Jacopo Galli, Michelangelo ricevette altre importanti commissioni in ambito ecclesiastico, tra cui forse la *Madonna di Manchester*, la tavola dipinta della *Deposizione* per Sant'Agostino, forse il perduto dipinto con le *Stigmate di san Francesco* per San Pietro in Montorio, e, soprattutto, una *Pietà* in marmo per la chiesa di Santa Petronilla, oggi nella Basilica di San Pietro[32].

Quest'ultima opera, che suggellò la definitiva consacrazione di Michelangelo nell'arte scultorea - ad appena ventidue anni - era stata commissionata dal cardinale francese Jean de Bilhères de La Groslaye, ambasciatore di Carlo VIII presso papa Alessandro VI, che desiderava forse adoperarla per la propria sepoltura. Il contatto tra i due dovette avvenire nel novembre 1497, in seguito al quale l'artista partì alla volta di Carrara per scegliere un blocco di marmo adeguato; la firma del contratto vero e proprio si ebbe poi solo nell'agosto del 1498. Il gruppo, fortemente innovativo rispetto alla tradizione scultorea delle *Pietà* tipicamente nordica, venne sviluppato con una composizione piramidale, con la Vergine come asse verticale e il corpo morto del Cristo come asse orizzontale, mediate dal massiccio panneggio. La finitura dei particolari venne condotta alle estreme conseguenze, tanto da dare al marmo effetti di traslucido e di cerea morbidezza. Entrambi i protagonisti mostrano un'età giovane, tanto che sembra che lo scultore si sia ispirato al passo dantesco "Vergine Madre, Figlia di tuo Figlio"[33].

La *Pietà* fu importante nell'esperienza artistica di Michelangelo non solo perché fu il suo primo capolavoro ma anche perché fu la prima opera da lui fatta in marmo di Carrara, che da questo momento divenne la materia primaria per la sua creatività. A Carrara l'artista manifestò un altro aspetto della personalità: la consapevolezza del proprio talento. Lì infatti acquistò non solo il blocco di marmo per la *Pietà*, ma anche diversi altri blocchi, nella convinzione che - considerato il suo talento - le occasioni per utilizzarli non sarebbero mancate[34]. Cosa ancora più insolita per un artista di quei tempi, Michelangelo si convinse che

per scolpire le proprie statue non aveva bisogno di committenti: avrebbe potuto scolpire di propria iniziativa opere da vendere una volta terminate. In pratica Michelangelo diventava un imprenditore di sé stesso e investiva sul proprio talento senza aspettare che altri lo facessero per lui[34].

Rientro a Firenze (1501-1504)

Passaggio per Siena (1501)

Nel 1501 Michelangelo decise di tornare a Firenze. Prima di partire Jacopo Galli gli ottenne una nuova commissione, questa volta per il cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, futuro papa Pio III. Si trattava di realizzare quindici statue di *Santi* di grandezza leggermente inferiore al naturale, per l'altare Piccolomini nel Duomo di Siena, composto architettonicamente una ventina di anni prima da Andrea Bregno. Alla fine l'artista ne realizzò solo quattro (*San Paolo*, *San Pietro*, un *San Pio* e *San Gregorio*), spedendole da Firenze fino al 1504, per di più con un uso massiccio di aiuti. La commissione delle statue senesi, destinate a nicchie anguste, iniziava infatti a essere ormai troppo stretta per la sua fama, in luce soprattutto delle prestigiose opportunità che si stavano profilando a Firenze[35].

Rientro a Firenze: il *David* (1501)

Michelangelo, *David*, 1501-1504, marmo. Galleria dell'Accademia, Firenze.

Nel 1501 Michelangelo era già rientrato a Firenze, spinto da necessità legate a "domestici negozi"[36]. Il suo ritorno coincise con l'avvio di una stagione di commissioni di grande prestigio, che testimoniano la grande reputazione che l'artista si era conquistato durante gli anni passati a Roma.

Il 16 agosto del 1501 l'Opera del Duomo di Firenze gli affidò ad esempio una colossale statua del *David* da collocare in uno dei contrafforti esterni posti nella zona absidale della cattedrale. Si trattava di un'impresa resa complicata dal fatto che il blocco di marmo assegnato era stato precedentemente sbozzato da Agostino di Duccio nel 1464 e da Antonio Rossellino nel 1476, col rischio che fossero state ormai asportate porzioni di marmo indispensabili alla buona conclusione del lavoro[37].

Nonostante la difficoltà, Michelangelo iniziò a lavorare su quello che veniva chiamato "il Gigante" nel settembre del 1501 e completò l'opera in tre anni. L'artista affrontò il tema dell'eroe in maniera insolita rispetto all'iconografia data dalla tradizione, rappresentandolo come un uomo giovane e nudo, dall'atteggiamento pacato ma pronto a una reazione, quasi a simboleggiare, secondo molti, il nascente ideale politico repubblicano, che vedeva nel cittadino-soldato - e non nel mercenario - l'unico in grado di difendere le libertà repubblicane. I fiorentini riconobbero immediatamente la statua come un capolavoro. Così, anche se il David era nato per l'Opera del Duomo e quindi per essere osservato da un punto di vista ribassato e non certo frontale, la Signoria decise di farne il simbolo della città e come tale venne collocata nel luogo col maggior valore simbolico: piazza della Signoria. A decidere di questa collocazione della statua fu una commissione appositamente nominata e composta dai migliori artisti della città, tra i quali Davide Ghirlandaio, Simone del Pollaiolo, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Antonio e Giuliano da Sangallo, Andrea Sansovino, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino[38].

Leonardo da Vinci, in particolare, votò per una posizione defilata del *David*, sotto una nicchia nella Loggia della Signoria, confermando le voci di rivalità e cattivi rapporti tra i due geni[39].

Confronto tra il profilo del Louvre e il profilo scultoreo di Palazzo Vecchio conosciuto come L'Importuno di Michelangelo[40]

Contemporaneamente alla collocazione del David, Michelangelo potrebbe essere stato coinvolto nella realizzazione del profilo scultoreo inciso sulla facciata di Palazzo Vecchio conosciuto come L'Importuno di Michelangelo. L'ipotesi[40] su un possibile coinvolgimento di Michelangelo nella creazione del profilo si fonda sulla forte somiglianza di quest'ultimo con un profilo disegnato dall'artista, databile agli inizi del XVI secolo, oggi conservato al Louvre.[41] Inoltre il profilo fu probabilmente scolpito con il permesso delle autorità cittadine, infatti la facciata di Palazzo Vecchio era costantemente presieduta da guardie. Quindi il suo autore godeva di una certa considerazione e libertà d'azione. Lo stile fortemente caratterizzato del profilo scolpito è vicino a quello dei profili di teste maschili disegnati da Michelangelo nei primi anni del XVI secolo. Quindi anche il ritratto scultoreo di Palazzo Vecchio dovrebbe essere datato all'inizio del XVI secolo,[42] la sua esecuzione coinciderebbe con la collocazione del David[43] e potrebbe forse rappresentare uno dei membri della suddetta commissione.[44]

Leonardo e Michelangelo

Leonardo dimostrò interesse per il *David*, copiandolo in un suo disegno (sebbene non potesse condividere la spiccata muscolarità dell'opera), ma anche Michelangelo fu influenzato dall'arte di Leonardo. Nel 1501 il maestro da Vinci espose nella Santissima Annunziata un cartone con la *Sant'Anna con la Vergine, il Bambino e l'agnellino* (perduto), che "fece maravigliare tutti gl'artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gl'uomini e le donne, i giovani et i vecchi"[45]. Lo stesso Michelangelo vide il cartone, restando forse impressionato dalle nuove idee pittoriche di avvolgimento atmosferico e di indeterminatezza spaziale e psicologica, ed è quasi certo che l'abbia studiato, come dimostrano i disegni di quegli anni, dai tratti più dinamici, con una maggiore animazione dei contorni e con una maggiore attenzione al problema del legame tra le figure, risolto spesso in gruppi articolati in maniera dinamica. La questione dell'influenza leonardesca è un argomento controverso tra gli studiosi, ma una parte di essi ne legge le tracce nei due tondi scultorei da lui eseguiti negli anni immediatamente successivi[46]. Ampiamente riconosciute sono indubbiamente due delle innovazioni stilistiche di Leonardo assunte e fatte proprie nello stile di Michelangelo: la costruzione piramidale delle figure umane, ampie rispetto agli sfondi naturali, e il "contrapposto", portato al massimo grado dal Buonarroti, che rende dinamiche le persone i cui arti vediamo spingersi in opposte direzioni spaziali.

Nuove commissioni (1502-1504)

Il *David* tenne occupato Michelangelo fino al 1504, senza impedire però che si imbarcasse in altri progetti, spesso a carattere pubblico, come il perduto David bronzeo per un maresciallo del Re di Francia (1502), una *Madonna col Bambino* per il mercante di panni fiammingo Alexandre Mouscron per la sua cappella familiare a Bruges (1503) e una serie di tondi. Nel 1503-1505 circa scolpì il *Tondo Pitti*, realizzato in marmo su commissione di Bartolomeo Pitti e oggi al Museo del Bargello. In questa scultura spicca il diverso rilievo dato ai soggetti, dalla figura appena accennata di Giovanni Battista (precoce esempio di "non-finito"), alla finitezza della Vergine, la cui testa ad altorilievo arriva a uscire dal confine della cornice.

Tra il 1503 e il 1504 realizzò un tondo dipinto per Agnolo Doni, rappresentante la *Sacra Famiglia* con altre figure. In essa, i protagonisti sono grandiose proporzioni e dinamicamente articolati, sullo sfondo di un gruppo di ignudi. I colori sono audacemente vivaci, squillanti, e i corpi trattati in maniera scultorea ebbero un effetto folgorante sugli artisti contemporanei. Evidente è qui il distacco netto e totale dalla pittura leonardesca: per Michelangelo la migliore pittura è quella che maggiormente si avvicina alla scultura, cioè quella che possedeva il più elevato grado di plasticità possibile[47] e, dopo le prove a olio non terminate che possiamo vedere a Londra, realizzerà qui un esempio di pittura innovativa, pur con la tradizionale tecnica della tempera stesa con fitti tratteggi incrociati. Curiosa è la vicenda legata al pagamento dell'opera: dopo la consegna il Doni, mercante molto attento alle economie, stimò l'opera una cifra "scontata" rispetto al pattuito, facendo infuriare l'artista che si riprese la tavola, esigendo semmai il doppio del prezzo convenuto. Al mercante non restò che pagare senza esitazione pur di ottenere il dipinto. Al di là del valore aneddotico dell'episodio, lo si può annoverare fra i primissimi esempi (se non il primo in assoluto) di ribellione dell'artista nei confronti del committente, secondo il concetto allora assolutamente nuovo della superiorità dell'artista-creatore rispetto al pubblico (e quindi alla committenza)[48].

Tondo Taddei

Tondo Doni

Del 1504-1506 circa è infine il marmoreo *Tondo Taddei*, commissionato da Taddeo Taddei e ora alla Royal Academy of Arts di Londra: si tratta di un'opera dall'attribuzione più incerta, dove comunque spicca l'effetto non-finito, presente nel trattamento irregolare del fondo dal quale le figure sembrano emergere, forse un omaggio all'indefinito spaziale e all'avvolgimento atmosferico di Leonardo[49].

Gli Apostoli per il Duomo (1503)

Il 24 aprile 1503, Michelangelo ricevette anche un'impegnativa con i consoli dell'Arte della Lana fiorentina per la realizzazione di dodici statue marmoree a grandezza naturale degli Apostoli, destinate a decorare le nicchie nei pilastri che reggono la cupola della cattedrale fiorentina, da completarsi al ritmo di una all'anno[46].

Il contratto non poté essere onorato per varie vicissitudini e l'artista fece in tempo a sbozzare solo un *San Matteo*, uno dei primi, vistosi esempi di non-finito[46].

La Battaglia di Cascina (1504)

Tra l'agosto e il settembre 1504, gli venne commissionato un monumentale affresco per la Sala Grande del Consiglio in Palazzo Vecchio che doveva decorare una delle pareti, alta più di sette metri. L'opera doveva celebrare le vittorie fiorentine, in particolare l'episodio della *Battaglia di Cascina*, vinta contro i pisani nel 1364, che doveva andare a fare *pendant* con la *Battaglia di Anghiari* dipinta da Leonardo sulla parete vicina[46].

Copia del cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, eseguita da Aristotele da Sangallo nel 1542 e conservata presso la Holkham Hall di Norfolk

Michelangelo fece in tempo a realizzare il solo cartone, sospeso nel 1505, quando partì per Roma, e ripreso l'anno dopo, nel 1506, prima di andare perduto; divenuto subito uno strumento di studio obbligatorio per i contemporanei, e la sua memoria è tramandata sia da studi autografi sia da copie di altri artisti. Più che sulla battaglia in sé, il dipinto si focalizzava sullo studio anatomico delle numerose figure di "ignudi", colte in pose di notevole sforzo fisico[46].

Il ponte sul Corno d'Oro (1504 circa)

Come riporta Ascanio Condivi, tra il 1504 e il 1506 il sultano di Costantinopoli avrebbe proposto all'artista, la cui fama iniziava già a travalicare i confini nazionali, di occuparsi della progettazione di un ponte sul Corno d'Oro, tra Istanbul e Pera. Pare che l'artista avesse addirittura preparato un modello per la colossale impresa e alcune lettere confermano l'ipotesi di un viaggio nella capitale ottomana[50].

Si tratterebbe del primo cenno alla volontà di imbarcarsi in un grande progetto di architettura, molti anni prima dell'esordio ufficiale in quest'arte con la facciata per San Lorenzo a Firenze[51].

Il progetto per il tamburo di Santa Maria del Fiore (1507)

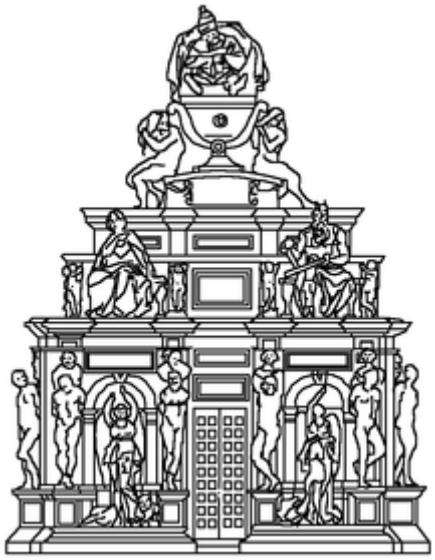
Nell'estate 1507 Michelangelo fu incaricato dagli Operai di Santa Maria del Fiore di presentare, entro la fine del mese di agosto, un disegno o un modello per il concorso relativo al completamento del tamburo della cupola del Brunelleschi[52]. Secondo Giuseppe Marchini, Michelangelo avrebbe inviato alcuni disegni a un legnaiolo per la costruzione del modello, che lo stesso studioso ha riconosciuto in quello identificato con il numero 143 nella serie conservata presso il Museo dell'Opera del Duomo[53]. Questo presenta un'impostazione sostanzialmente filologica, tesa a mantenere una certa continuità con la preesistenza, mediante l'inserimento di una serie di specchiature rettangolari in marmo verde di Prato allineate ai capitelli delle paraste angolari; era prevista un'alta trabeazione, chiusa da un cornicione dalle forme analoghe a quello di Palazzo Strozzi. Tuttavia questo modello non fu accolto dalla commissione giudicatrice, che successivamente approvò il disegno di Baccio d'Agnolo; il progetto prevedeva l'inserimento di un massiccio ballatoio alla sommità, ma i lavori furono interrotti nel 1515, sia per lo scarso favore ottenuto, sia a causa dell'opposizione di Michelangelo, che, secondo il Vasari, definì l'opera di Baccio d'Agnolo una *gabbia per grilli*[54].

Intorno al 1516 Michelangelo eseguì alcuni disegni (conservati presso Casa Buonarroti) e fece costruire, probabilmente, un nuovo modello ligneo, identificato, seppur con ampie riserve, col numero 144 nell'inventario del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore[55]. Ancora una volta si registra l'abolizione del ballatoio, a favore di un maggiore risalto degli elementi portanti; in particolare un disegno mostra l'inserimento di alte colonne binate libere in corrispondenza degli angoli dell'ottagono, sormontate da una serie di cornici fortemente aggettanti (un'idea che sarà successivamente elaborata anche per la cupola della basilica di San Pietro in Vaticano). Le idee di Michelangelo non furono comunque concretizzate.

A Roma sotto Giulio II (1505-1513)

La tomba di Giulio II, primo progetto (1505)

Fu probabilmente Giuliano da Sangallo a raccontare a papa Giulio II Della Rovere, eletto nel 1503, gli strabilianti successi fiorentini di Michelangelo. Papa Giulio infatti si era dedicato a un ambizioso programma di governo che intrecciava saldamente politica e arte, circondandosi dei più grandi artisti viventi (tra cui Bramante e, in seguito, Raffaello) nell'obiettivo di restituire a Roma e alla sua autorità la grandezza del passato imperiale[46].

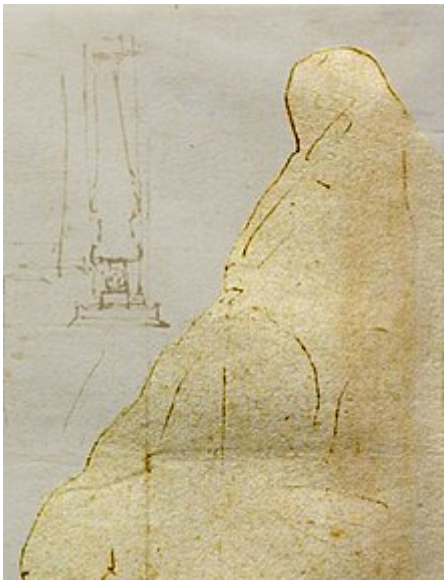


Ricostruzione ipotetica del primo progetto per la tomba di Giulio II (1505)

Chiamato a Roma nel marzo 1505, Michelangelo ottenne il compito di realizzare una sepoltura monumentale per il papa[56], da collocarsi nella tribuna (in via di completamento) della basilica di San Pietro. Artista e committente si accordarono in tempi relativamente brevi (appena due mesi) sul progetto e sul compenso, permettendo a Michelangelo, riscosso un consistente acconto, di dirigersi subito a Carrara per scegliere personalmente i blocchi di marmo da scolpire[57].

Il primo progetto, noto tramite le fonti, prevedeva una colossale struttura architettonica isolata nello spazio, con una quarantina di statue, dimensionate in scala superiore al naturale, su tutte e quattro le facciate dell'architettura[57].

Il lavoro di scelta ed estrazione dei blocchi richiese otto mesi, dal maggio al dicembre del 1505[57].



Particolare dell'ipotetico profilo della montagna da scolpire come un Colosso, Casa Buonarroti, 44 A[58]

Ricostruzione ipotetica del primo progetto per la tomba di Giulio II (1505)[56]

Secondo il fedele biografo Ascanio Condivi, in quel periodo Michelangelo pensò a un grandioso progetto, di scolpire un colosso nella montagna stessa[58], che potesse guidare i naviganti: i sogni di tale irraggiungibile grandezza facevano parte dopotutto della personalità dell'artista e non sono ritenuti frutto della fantasia del biografo, anche per l'esistenza di un'edizione del manoscritto con note appuntate su dettature di Michelangelo stesso (in cui l'opera è definita "una pazzia", ma che l'artista avrebbe realizzato se avesse potuto vivere di più). Nella sua fantasia

Michelangelo sognava di emulare gli antichi con progetti che avrebbero richiamato meraviglie come il colosso di Rodi o la statua gigantesca di Alessandro Magno che Dinocrates, citato in Vitruvio, avrebbe voluto modellare nel Monte Athos[50].

Rottura e riconciliazione col papa (1505-1508)

Durante la sua assenza si mise in moto a Roma una sorta di complotto ai danni di Michelangelo, mosso dalle invidie tra gli artisti della cerchia papale. La scia di popolarità che aveva anticipato l'arrivo a Roma dello scultore fiorentino doveva infatti averlo reso subito impopolare tra gli artisti al servizio di Giulio II, minacciando il favore del pontefice e la relativa disposizione dei fondi che, per quanto immensi, non erano infiniti. Pare che fu in particolare il Bramante, architetto di corte incaricato di avviare - pochi mesi dopo la stipula del contratto della tomba - il grandioso progetto di rinnovo della basilica costantiniana, a distogliere l'attenzione del papa dal progetto della sepoltura, giudicata di cattivo auspicio per una persona ancora in vita e nel pieno di ambiziosi progetti[59].

Fu così che nella primavera del 1506 Michelangelo, mentre tornava a Roma carico di marmi e di aspettative dopo gli estenuanti mesi di lavoro nelle cave, fece l'amara scoperta che il suo progetto mastodontico non era più al centro degli interessi del papa, accantonato in favore dell'impresa della basilica e di nuovi piani bellici contro Perugia e Bologna[60].

La targa che a Bologna ricorda il soggiorno di Michelangelo del 1506 e la fusione della perduta statua di *Giulio II benedicente* (1506-1508)

Il Buonarroti chiese invano un'udienza chiarificatrice per avere la conferma della commissione ma, non riuscendo a farsi ricevere nonché sentendosi minacciato (scrisse «s'i' stava a Roma penso che fussi fatta prima la sepoltura mia, che quella del papa»[60]), fuggì da Roma sdegnato e in tutta fretta, il 18 aprile 1506. A niente servirono i cinque corrieri papali mandati per dissuaderlo e tornare indietro, che lo inseguirono raggiungendolo a Poggibonsi. Rintanato nell'amata e protettiva Firenze, riprese alcuni lavori interrotti, come il *San Matteo* e la *Battaglia di Cascina*. Ci vollero ben tre brevi del papa inviati alla Signoria di Firenze e le continue insistenze del gonfaloniere Pier Soderini («Noi non vogliamo per te far guerra col papa e metter lo Stato nostro a risico»), perché Michelangelo prendesse infine in considerazione l'ipotesi della riconciliazione[60]. L'occasione venne data dalla presenza del papa a Bologna, dove aveva sconfitto i Bentivoglio: qui l'artista raggiunse il pontefice il 21 novembre 1506 e, in un incontro all'interno del Palazzo D'Accursio, narrato con toni coloriti dal Condivi, ottenne l'incarico di fondere una scultura in bronzo che rappresentasse lo stesso pontefice a figura intera, seduto e in grande dimensione, da collocare al di sopra della Porta Magna di Jacopo della Quercia, nella facciata della basilica civica di San Petronio.[60]

L'artista si fermò quindi a Bologna per il tempo necessario all'impresa, circa due anni. A luglio 1507 avvenne la fusione e il 21 febbraio 1508 l'opera venne scoperta e installata, ma non ebbe vita lunga. Poco amata per l'espressione del papa-conquistatore, più minacciosa che benevolente, fu abbattuta in una notte del 1511, durante il rovesciamento dalla città e il rientro temporaneo dei Bentivoglio[60]. I rottami, quasi cinque tonnellate di metallo, vennero inviati al duca di Ferrara Alfonso d'Este, rivale del papa, che li fuse in una bombarda, battezzata per dileggio *la Giulia*, mentre la testa bronzea era conservata in un armadio[61]. Una parvenza di come doveva apparire questo bronzo michelangiolesco possiamo averla osservando la scultura di Gregorio XIII, ancora oggi conservata sul portale del vicino Palazzo Comunale, forgiata da Alessandro Menganti nel 1580.

La volta della Cappella Sistina (1508-1512)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Volta della Cappella Sistina****.*

> «Senza aver visto la Cappella Sistina non è possibile formare un'idea completa di ciò che un uomo è capace di raggiungere.»
>
> (Johann Wolfgang von Goethe)

La volta della Cappella Sistina (1508-1512)

I rapporti con Giulio II rimasero comunque sempre tempestosi, per il forte temperamento che li accomunava, irascibile e orgoglioso, ma anche estremamente ambizioso. A marzo del 1508 l'artista si sentiva sciolto dagli obblighi col pontefice, prendendo in affitto una casa a Firenze e dedicandosi ai progetti sospesi, in particolare quello degli *Apostoli* per la cattedrale. Nell'aprile Pier Soderini gli manifestò la volontà di affidargli una scultura di *Ercole e Caco*. Il 10 maggio però un breve papale lo raggiunge ingiungendogli di presentarsi alla corte papale[62].

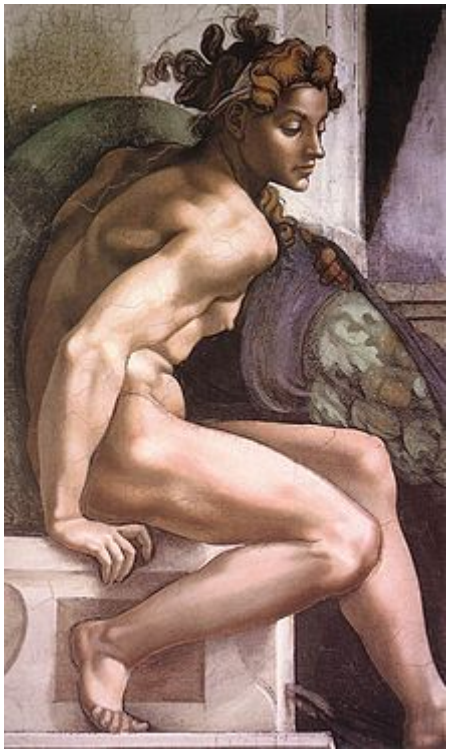
Subito Giulio II decise di occupare l'artista con una nuova, prestigiosa impresa, la ridecorazione della volta della Cappella Sistina[63]. A causa del processo di assestamento dei muri, si era infatti aperta, nel maggio del 1504, una crepa nel soffitto della cappella rendendola inutilizzabile per molti mesi; rinforzata con catene poste nel locale sovrastante da Bramante, la volta aveva bisogno però di essere ridipinta. L'impresa si dimostrava di proporzioni colossali ed estremamente complessa, ma avrebbe dato a Michelangelo l'occasione di dimostrare la sua capacità di superare i limiti in un'arte quale la pittura, che tutto sommato non sentiva come sua e non gli era congeniale. L'8 maggio di quell'anno l'incarico venne dunque accettato e formalizzato[63].

Come nel progetto della tomba, anche l'impresa della Sistina fu caratterizzata da intrighi e invidie ai danni di Michelangelo, che sono documentati da una lettera del carpentiere e capomastro fiorentino Piero Rosselli spedita a Michelangelo il 10 maggio 1506. In essa il Rosselli racconta di una cena servita nelle stanze vaticane qualche giorno prima, a cui aveva assistito. Il papa in quell'occasione aveva confidato a Bramante l'intenzione di affidare a Michelangelo la ridipintura della volta, ma l'architetto urbinate aveva risposto sollevando dubbi sulle reali capacità del fiorentino, scarsamente esperto nell'affresco.

Nel contratto del primo progetto erano previsti dodici apostoli nei peducci, mentre nel campo centrale partimenti con decorazioni geometriche. Di questo progetto rimangono due disegni di Michelangelo, uno al British Museum e uno a Detroit.

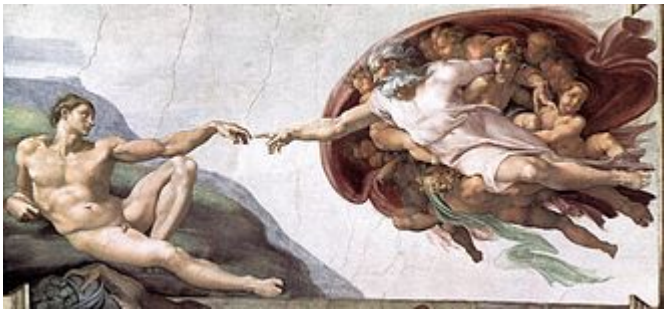
Insoddisfatto, l'artista ottenne di poter ampliare il programma iconografico, raccontando la storia dell'umanità "ante legem", cioè prima che Dio inviasse le Tavole della Legge: al posto degli Apostoli mise sette *Profeti* e cinque *Sibille*, assisi su troni fiancheggiati da pilastrini che sorreggono la cornice; quest'ultima delimita lo spazio centrale, diviso in nove scompartimenti attraverso la continuazione delle membrature architettoniche ai lati di troni; in questi scomparti sono raffigurati episodi tratti della *Genesi*, disposti in ordine cronologico partendo dalla parete dell'altare: *Separazione della luce dalle tenebre*, *Creazione degli astri e delle piante*, *Separazione della terra dalle acque*, *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva*, *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre*, *Sacrificio di Noè*, *Diluvio universale*, *Ebbrezza di Noè*; nei cinque scomparti che sormontano i troni lo spazio si restringe lasciando posto a *Ignudi* che reggono ghirlande con foglie di quercia, allusione al casato del papa cioè Della Rovere, e medaglioni bronzei con scene tratte dall'Antico Testamento; nelle lunette e nelle vele vi sono le quaranta generazioni degli *Antenati di Cristo*, riprese dal Vangelo di Matteo; infine nei pennacchi angolari si trovano quattro scene bibliche, che si riferiscono ad altrettanti eventi miracolosi a favore del popolo eletto: *Giuditta e Oloferne*, *Davide e Golia*,

Punizione di Aman e il *Serpente di bronzo*. L'insieme è organizzato in un partito decorativo complesso, che rivela le sue indubbie capacità anche in campo architettonico,[64][65] destinate a rivelarsi pienamente negli ultimi decenni della sua attività[66].



Ignudo

Il tema generale degli affreschi della volta è il mistero della Creazione di Dio, che raggiunge il culmine nella realizzazione dell'uomo a sua immagine e somiglianza. Con l'incarnazione di Cristo, oltre a riscattare l'umanità dal peccato originale, si raggiunge il perfetto e ultimo compimento della creazione divina, innalzando l'uomo ancora di più verso Dio. In questo senso appare più chiara la celebrazione che fa Michelangelo della bellezza del corpo umano nudo. Inoltre la volta celebra la concordanza fra Antico e Nuovo Testamento, dove il primo prefigura il secondo, e la previsione della venuta di Cristo in ambito ebraico (con i profeti) e pagano (con le sibille).



Creazione di Adamo[67]

Montato il ponteggio Michelangelo iniziò a dipingere le tre storie di Noè gremite di personaggi. Il lavoro, di per sé massacrante, era aggravato dall'insoddisfazione di sé tipica dell'artista, dai ritardi nel pagamento dei compensi e dalle continue richieste di aiuto da parte dei familiari[5]. Nelle scene successive la rappresentazione divenne via via più essenziale e monumentale: il *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre* e la *Creazione di Eva* mostrano corpi più massicci e gesti semplici ma retorici; dopo un'interruzione dei lavori, e vista la volta dal basso nel suo complesso e senza i ponteggi, lo stile di Michelangelo cambiò, accentuando maggiormente la grandiosità e l'essenzialità delle immagini, fino a rendere la scena occupata da un'unica grandiosa figura annullando ogni riferimento al paesaggio circostante, come nella *Separazione della luce dalle tenebre*. Nel complesso della volta queste variazioni stilistiche non si notano, anzi vista dal basso gli affreschi hanno un aspetto perfettamente unitario, dato anche dall'uso di un'unica, violenta cromia, recentemente riportata alla luce dal restauro concluso nel 1994.

In definitiva, la difficile sfida su un'impresa di dimensioni colossali e con una tecnica a lui non congeniale, con il diretto confronto coi grandi maestri fiorentini presso i quali si era formato (a partire da Ghirlandaio), poté dirsi pienamente riuscita oltre ogni aspettativa[63]. Lo straordinario affresco venne inaugurato la vigilia di Ognissanti del 1512[66]. Qualche mese dopo Giulio II moriva.

Il secondo e terzo progetto per la tomba di Giulio II (1513-1516)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Tomba di Giulio II***.

Nel febbraio 1513, con la morte del papa, gli eredi decisero di riprendere il progetto della tomba monumentale, con un nuovo disegno e un nuovo contratto nel maggio di quell'anno. Si può immaginare Michelangelo desideroso di riprendere lo scalpello, dopo quattro anni di estenuante lavoro in un'arte che non era la sua prediletta. La modifica più sostanziale del nuovo monumento era l'addossamento a una

parete e l'eliminazione della camera mortuaria, caratteristiche che vennero mantenute fino al progetto finale. L'abbandono del monumento isolato, troppo grandioso e dispendioso per gli eredi, comportò un maggiore affollamento di statue sulle facce visibili. Ad esempio le quattro figure sedute, invece che disporsi sulle due facciate, erano adesso previste in prossimità dei due angoli sporgenti sulla fronte. La zona inferiore aveva una partitura analoga, ma senza il portale centrale, sostituito da una fascia liscia che evidenziava l'andamento ascensionale. Lo sviluppo laterale era ancora consistente, poiché era ancora previsto il catafalco in posizione perpendicolare alla parete, sul quale la statua del papa giacente era retta, da due figure alate. Nel registro inferiore invece, su ciascun lato, restava ancora spazio per due nicchie che riprendevano lo schema del prospetto anteriore. Più in alto, sotto una corta volta a tutto sesto retta da pilastri, si trovava una *Madonna col Bambino* entro una mandorla e altre cinque figure[60].

Mosè (1513-1515 circa)

Tra le clausole contrattuali c'era anche quella che legava l'artista, almeno sulla carta, a lavorare esclusivamente alla sepoltura papale, con un termine massimo di sette anni per il completamento[68].

Lo scultore si mise al lavoro di buona lena e sebbene non rispettò la clausola esclusiva per non precludersi ulteriori guadagni extra (come scolpendo il *primo Cristo della Minerva*, nel 1514), realizzò i due *Prigioni* oggi al Louvre (*Schiavo morente* e *Schiavo ribelle*) e il *Mosè*, che poi venne riutilizzato nella versione definitiva della tomba[68]. I lavori vennero spesso interrotti per viaggi alle cave di Carrara.

Nel luglio 1516 si giunse a un nuovo contratto per un terzo progetto, che riduceva il numero delle statue. I lati vennero accorciati e il monumento andava assumendo così l'aspetto di una monumentale facciata, mossa da decorazioni scultoree. Al posto della partitura liscia al centro della facciata (dove si trovava la porta) viene forse previsto un rilievo bronzeo e, nel registro superiore, il catafalco viene sostituito da una figura del papa sorretto come in una *Pietà* da due figure sedute, coronate da una *Madonna col Bambino* sotto una nicchia[60]. I lavori alla sepoltura vengono bruscamente interrotti dalla commissione da parte di Leone X dei lavori alla basilica di San Lorenzo[51].

Michelangelo e Sebastiano del Piombo

In quegli stessi anni, una competizione sempre più accesa con l'artista dominante della corte papale, Raffaello, lo portò a stringere un sodalizio con un altro talentuoso pittore, il veneziano Sebastiano del Piombo. Occupato da altri incarichi, Michelangelo spesso forniva disegni e cartoni al collega, che li trasformava in pittura. Tra questi ci fu ad esempio la *Pietà* di Viterbo[69].

Nel 1516 nacque una competizione tra Sebastiano e Raffaello, scatenata da una doppia commissione del cardinale Giulio de' Medici per due pale destinate alla sua sede di Narbona, in Francia. Michelangelo offrì un cospicuo aiuto a Sebastiano, disegnando la figura del Salvatore e del miracolato nella tela della *Resurrezione di Lazzaro* (oggi alla National Gallery di Londra). L'opera di Raffaello invece, la *Trasfigurazione*, venne completata solo dopo la scomparsa dell'artista nel 1520[70].

A Firenze per i papi medicei (1516-1534)

La facciata di San Lorenzo (1516-1519)

Il modello ligneo del progetto di Michelangelo per San Lorenzo

Nel frattempo il figlio di Lorenzo il Magnifico, Giovanni, era salito al soglio pontificio col nome di Leone X e la città di Firenze era tornata ai Medici nel 1511, comportando la fine del governo repubblicano con alcune apprensioni in particolare per i parenti di Michelangelo, che avevano perso incarichi d'ordine politico e i relativi compensi[71]. Michelangelo lavorò per il nuovo papa fin dal 1514, quando rifece la facciata della sua cappella a Castel Sant'Angelo (dal novembre, opera perduta); nel 1515 la famiglia Buonarroti ottenne dal papa il titolo di conti palatini[72].

In occasione di un viaggio del papa a Firenze nel 1516, la facciata della chiesa "di famiglia" dei Medici, San Lorenzo, era stata ricoperta di apparati effimeri realizzati da Jacopo Sansovino e Andrea del Sarto. Il pontefice decise allora di indire un concorso per realizzare una vera facciata, a cui parteciparono Giuliano da Sangallo, Raffaello, Andrea e Jacopo Sansovino, nonché Michelangelo stesso, su invito del papa. La vittoria andò a quest'ultimo, all'epoca impegnato a Carrara e Pietrasanta per scegliere i marmi per il sepolcro di Giulio II[71]. Il contratto è datato 19 gennaio 1518[72].

Il progetto di Michelangelo, per il quale vennero eseguiti numerosi disegni e ben due modelli lignei (uno è oggi a Casa Buonarroti) prevedeva una struttura a nartece con un prospetto rettangolare, forse ispirato a modelli di architettura classica, scandito da potenti membrature animate da statue in marmo, bronzo e da rilievi. Si sarebbe trattato di un passo fondamentale in architettura verso una concezione nuova di facciata, non più basata sulla mera aggregazione di elementi singoli, ma articolata in modo unitario, dinamico e fortemente plastico[73].

Il lavoro procedette però a rilento, a causa della scelta del papa di servirsi dei più economici marmi di Seravezza, la cui cava era mal collegata col mare, rendendo difficile il loro trasporto per via fluviale fino a Firenze. Nel settembre 1518 Michelangelo sfiorò anche la morte per una colonna di marmo che, durante il trasporto su un carro, si staccò colpendo micidialmente un operaio accanto a lui, un evento che lo sconvolse profondamente, come raccontò in una lettera a Berto da Filicaia datata 14 settembre 1518[74]. In Versilia Michelangelo creò la strada per il trasporto dei marmi, ancora oggi esistente (anche se ampliata nel 1567 da Cosimo I). I blocchi venivano calati dalla cava di Trambiserra ad Azzano, davanti al Monte Altissimo, fino al Forte dei Marmi (insediamento sorto proprio in quell'occasione) e da lì imbarcate in mare e spedite a Firenze tramite l'Arno.

Nel marzo 1520 il contratto fu rescisso, per la difficoltà dell'impresa e i costi elevati. In quel periodo Michelangelo lavorò ai *Prigioni* per la tomba di Giulio II, in particolare ai quattro incompiuti oggi alla Galleria dell'Accademia. Scolpì probabilmente anche la statua del *Genio della Vittoria* di Palazzo Vecchio e alla nuova versione del *Cristo risorto* per Metello Vari (opera portata a Roma nel 1521), rifinita da suoi

assistenti e posta nella basilica di Santa Maria sopra Minerva[71]. Tra le commissioni ricevute e non portate a termine c'è una consulenza per Pier Soderini, per una cappella nella chiesa romana di San Silvestro in Capite (1518)[75].

La Sagrestia Nuova (1520-1534)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Sagrestia Nuova***.

Sagrestia Nuova

Il mutamento dei desideri papali venne causato dai tragici eventi familiari legati alla morte degli ultimi eredi diretti della dinastia medicea: Giuliano Duca di Nemours nel 1516 e, soprattutto, Lorenzo Duca d'Urbino nel 1519. Per ospitare degnamente i resti dei due cugini, nonché quelli dei fratelli *Magnifici* Lorenzo e Giuliano, rispettivamente padre e zio di Leone X, il papa maturò l'idea di creare una monumentale cappella funebre, la Sagrestia Nuova, da ospitare nel complesso di San Lorenzo. L'opera venne affidata a Michelangelo prima ancora del definitivo annullamento della commissione della facciata; dopotutto l'artista poco tempo prima, il 20 ottobre 1519, si era offerto al pontefice per realizzare una sepoltura monumentale per Dante in Santa Croce, manifestando quindi la sua disponibilità a nuovi incarichi[71]. La morte di Leone sospese il progetto solo per breve tempo, poiché già nel 1523 venne eletto suo cugino Giulio, che prese il nome di Clemente VII e confermò a Michelangelo tutti gli incarichi[71].

Il primo progetto michelangiolesco era quello di un monumento isolato al centro della sala ma, in seguito a discussioni con i committenti, lo cambiò prevedendo di collocare le tombe dei Capitani addossate al centro delle pareti laterali, mentre quelle dei Magnifici, addossate entrambe alla parete di fondo davanti all'altare.

L'opera venne iniziata nel 1525 circa: la struttura in pianta si rifaceva alla *Sagrestia Vecchia*, sempre nella chiesa di San Lorenzo, del Brunelleschi: a pianta quadrata e con piccolo sacello anch'esso quadrato. Grazie alle membrature, in pietra serena e a ordine gigante, l'ambiente acquista un ritmo più serrato e unitario; inserendo tra le pareti e le lunette un mezzanino e aprendo tra queste ultime delle finestre architravate, dà alla sala un potente senso ascensionale concluso nella volta a cassettoni di ispirazione antica.

Le tombe che sembrano far parte della parete, riprendono nella parte alta le edicole, che sono inserite sopra le otto porte dell'ambiente, quattro vere e quattro finte. Le tombe dei due capitani si compongono di un sarcofago curvilineo sormontato da due statue distese con le *Allegorie del Tempo*: in quella di Lorenzo il *Crepuscolo* e l'*Aurora*, mentre in quella di Giuliano la *Notte* e il *Giorno*. Si tratta di figure massicce e dalle membra poderose che sembrano gravare sui sarcofagi quasi a spezzarli e a liberare le anime dei defunti, ritratti nelle statue inserite sopra di essi. Inserite in una nicchia della parete, le statue non sono riprese dal vero ma idealizzate mentre contemplano: Lorenzo in una posa pensierosa e Giuliano con uno scatto repentino della testa. La statua posta sull'altare con la *Madonna Medici* è simbolo di vita eterna ed è fiancheggiata dalle statue dei *Santi Cosma e Damiano* (protettori dei Medici) eseguite su disegno del Buonarroti, rispettivamente da Giovanni Angelo Montorsoli e Raffaello da Montelupo.

All'opera, anche se non continuativamente, Michelangelo lavorò fino al 1534, lasciandola incompiuta: senza i monumenti funebri dei Magnifici, le sculture dei *Fiumi* alla base delle tombe dei Capitani e, forse, di affreschi nelle lunette. Si tratta comunque di uno straordinario esempio di simbiosi perfetta tra scultura e architettura[76].

Nel frattempo Michelangelo continuava a ricevere altre commissioni che solo in piccola parte eseguiva: nell'agosto 1521 inviò a Roma il *Cristo della Minerva*, nel 1522 un certo Frizzi gli commissionò una tomba a Bologna e il cardinale Fieschi gli chiese una *Madonna* scolpita, entrambi progetti mai eseguiti[75]; nel 1523 ricevette nuove sollecitazioni da parte degli eredi di Giulio II, in particolare Francesco Maria Della Rovere, e lo stesso anno gli venne commissionata, senza successo, una statua di Andrea Doria da parte del Senato genovese, mentre il cardinal Grimani, patriarca di Aquileia, gli chiese un dipinto o una scultura mai eseguiti[75]. Nel 1524 papa Clemente gli commissionò la biblioteca Medicea Laurenziana, i cui lavori avviarono a rilento, e un ciborio (1525) per l'altare maggiore di San Lorenzo, sostituito poi dalla Tribuna delle reliquie; nel 1526 si arrivò a una drammatica rottura coi Della Rovere per un nuovo progetto, più semplice, per la tomba di Giulio II, che venne rifiutato[71]. Altre richieste inevase di progetti di tombe gli pervengono dal duca di Suessa e da Barbazzi canonico di San Petronio a Bologna[71].

L'insurrezione e l'assedio (1527-1530)

Copia dalla *Leda e il cigno* di Michelangelo, alla National Gallery di Londra

Un motivo comune nella vicenda biografica di Michelangelo è l'ambiguo rapporto con i propri committenti, che più volte ha fatto parlare di ingratitudine dell'artista verso i suoi patrocinatori. Anche con i Medici il suo rapporto fu estremamente ambiguo: nonostante siano stati loro a spingerlo verso la carriera artistica e a procurargli commissioni di altissimo rilievo, la sua convinta fede repubblicana lo portò a covare sentimenti di odio contro di essi, vedendoli come la principale minaccia contro la *libertas* fiorentina[76].

Fu così che nel 1527, arrivata in città la notizia del Sacco di Roma e del durissimo smacco inferto a papa Clemente, la città di Firenze insorse contro il suo delegato, l'odiato Alessandro de' Medici, cacciandolo e instaurando un nuovo governo repubblicano. Michelangelo aderì pienamente al nuovo regime, con un appoggio ben oltre il piano simbolico. Il 22 agosto 1528 si mise al servizio del governo repubblicano, riprendendo la vecchia commissione dell'*Ercole e Caco* (ferma dal 1508), che propose di mutare in un *Sansone con due filistei*[71]. Il 10 gennaio 1529 venne nominato membro dei "Nove di milizia", occupandosi di nuovi piani difensivi, specie per il colle di San Miniato al Monte[71]. Il 6 aprile di quell'anno riceve l'incarico di "Governatore generale sopra le fortificazioni", in previsione dell'assedio che le forze imperiali si apprestavano a cingere[76]. Visitò appositamente Pisa e Livorno nell'esercizio del proprio ufficio, e si recò anche a Ferrara per studiarne le fortificazioni (qui Alfonso I d'Este gli commissionò una *Leda e il cigno*, poi andata perduta[75]), rientrando a Firenze il 9 settembre[71]. Preoccupato per l'aggravarsi della situazione, il 21 settembre fuggì a Venezia, in previsione di trasferirsi in Francia alla corte di Francesco I, che però non gli aveva ancora fatto offerte concrete. Qui venne però raggiunto prima dal bando del governo fiorentino che lo dichiarò ribelle, il 30 settembre. Tornò allora nella sua città il 15 novembre, riprendendo la direzione delle fortezze[71].

Di questo periodo rimangono disegni di fortificazione, realizzate attraverso una complicata dialettica di forme concave e convesse che sembrano macchine dinamiche atte all'offesa e alla difesa. Con l'arrivo degli Imperiali a minacciare la città, a lui è attribuita l'idea di usare la platea di San Miniato al Monte come avamposto con cui cannoneggiare sul nemico, proteggendo il campanile dai pallettoni nemici con un'armatura fatta di materassi imbottiti.

Le forze in campo per gli assedianti erano però soverchianti e con la sua disperata difesa la città non poté altro che negoziare un trattato, in parte poi disatteso, che evitasse la distruzione e il saccheggio che pochi anni prima avevano colpito Roma. All'indomani del ritorno dei Medici in città (12 agosto 1530) Michelangelo, che sapeva di essersi fortemente compromesso e temendo quindi una vendetta, si nasconde rocambolescamente e riuscì a fuggire dalla città (settembre 1530), riparando a Venezia[76]. Qui restò

brevemente, assalito da dubbi sul da farsi. In questo breve periodo soggiornò all'isola della Giudecca per mantenersi lontano dalla vita sfarzosa dell'ambiente cittadino e leggenda vuole che avesse presentato un modello per il ponte di Rialto al doge Andrea Gritti.

La Biblioteca Medicea Laurenziana (1530-1534)

La sala di lettura della Biblioteca Medicea Laurenziana

Il perdono di Clemente VII non si fece però attendere, a patto che l'artista riprendesse immediatamente i lavori a San Lorenzo dove, oltre alla Sagrestia, si era aggiunto cinque anni prima il progetto di una monumentale libreria. È chiaro come il papa fosse mosso, più che dalla pietà verso l'uomo, dalla consapevolezza di non poter rinunciare all'unico artista capace di dare forma ai sogni di gloria della sua dinastia, nonostante la sua indole contrastata[76]. All'inizio degli anni trenta scolpì anche un *Apollino* per Baccio Valori, il feroce governatore di Firenze imposto dal papa[71].

Lo scalone nel vestibolo della Biblioteca Medicea Laurenziana

La biblioteca pubblica, annessa alla chiesa di San Lorenzo, venne interamente progettata dal Buonarroti: nella sala di lettura si rifece al modello della biblioteca di Michelozzo in San Marco, eliminando la divisione in navate e realizzando un ambiente con le mura scandite da finestre sormontate da mezzanini tra pilastrini, tutti con modanature in pietra serena. Disegnò anche i banchi in legno e forse lo schema di soffitto intagliato e pavimento con decorazioni in cotto, organizzati in medesime partiture. Il capolavoro del progetto è il vestibolo, con un forte slancio verticale dato dalle colonne binate che cingono il portale timpanato e dalle edicole sulle pareti.

Solo nel 1558 Michelangelo fornì il modello in argilla per lo scalone, da lui progettato in legno, ma realizzato per volere di Cosimo I de' Medici, in pietra serena: le ardite forme rettilinee e ellittiche, concave e convesse, vengono indicate come una precoce anticipazione dello stile barocco.

Il 1531 fu un anno intenso: eseguì il cartone del *Noli me tangere*, proseguì i lavori alla Sagrestia e alla Liberia di San Lorenzo e per la stessa chiesa progettò la Tribuna delle reliquie; Inoltre gli vennero chiesti, senza esito, un progetto dal duca di Mantova, il disegno di una casa da Baccio Valori, e una tomba per il cardinale Cybo; le fatiche lo condussero anche a una grave malattia[71].

Nell'aprile 1532 si ebbe il quarto contratto per la tomba di Giulio II, con solo sei statue. In quello stesso anno Michelangelo conobbe a Roma l'intelligente e bellissimo Tommaso de' Cavalieri, con il quale si legò appassionatamente, dedicandogli disegni e composizioni poetiche[71]. Per lui approntò, tra l'altro, i disegni col *Ratto di Ganimede* e la *Caduta di Fetonte*, che sembrano precorrere, nella potente composizione e nel tema del compiersi fatale del destino, il *Giudizio universale*[77]. Rapporti molto tesi ebbe, invece, con il guardarobiere pontificio e Maestro di Camera Pietro Giovanni Aliotti, futuro vescovo di Forlì, che Michelangelo, considerandolo troppo impiccione, chiamava il Tantecose.

Il 22 settembre 1533 incontrò a San Miniato al Tedesco Clemente VII e, secondo la tradizione, in quell'occasione si parlò per la prima volta della pittura di un *Giudizio universale* nella Sistina[71]. Lo stesso anno morì il padre Ludovico[71].

Nel 1534 gli incarichi fiorentini procedevano ormai sempre più stancamente, con un ricorso sempre maggiore di aiuti[78].

L'epoca di Paolo III (1534-1545)

Il Giudizio universale (1534-1541)

Giudizio universale

L'artista non approvava il regime politico tiranneggiante del duca Alessandro, per cui con l'occasione di nuovi incarichi a Roma, tra cui il lavoro per gli eredi di Giulio II, lasciò Firenze dove non mise mai più piede, nonostante gli accattivanti inviti di Cosimo I negli anni della vecchiaia[78].

Clemente VII gli aveva commissionato la decorazione della parete di fondo della Cappella Sistina con il *Giudizio universale*, ma non fece in tempo a vedere nemmeno l'inizio dei lavori, perché morì pochi giorni dopo l'arrivo dell'artista a Roma. Mentre l'artista riprendeva la Sepoltura di papa Giulio, venne eletto al soglio pontificio Paolo III, che non solo confermò l'incarico del *Giudizio*, ma nominò anche Michelangelo pittore, scultore e architetto del Palazzo Vaticano[71].

Cristo, dettaglio del Giudizio universale

I lavori alla Sistina poterono essere avviati alla fine del 1536, per proseguire fino all'autunno del 1541. Per liberare l'artista dagli incarichi verso gli eredi Della Rovere Paolo III arrivò a emettere un motu proprio il 17 novembre 1536[71]. Se fino ad allora i vari interventi alla cappella papale erano stati coordinati e complementari, con il *Giudizio* si assistette al primo intervento distruttivo, che sacrificò la pala dell'*Assunta* di Perugino, le prime due storie quattrocentesche di Gesù e di Mosè e due lunette dipinte dallo stesso Michelangelo più di vent'anni prima[78].

Al centro dell'affresco vi è il Cristo giudice con vicino la Madonna che rivolge lo sguardo verso gli eletti; questi ultimi formano un'ellissi che segue i movimenti del Cristo in un turbine di santi, patriarchi e profeti. A differenza delle rappresentazioni tradizionale, tutto è caos e movimento, e nemmeno i santi sono esentati dal clima di inquietudine, attesa, se non paura e sgomento che coinvolge espressivamente i partecipanti.

Le licenze iconografiche, come i santi senza aureola, gli angeli apteri e il Cristo giovane e senza barba, possono essere allusioni al fatto che davanti al giudizio ogni singolo uomo è uguale. Questo fatto, che poteva essere letto come un generico richiamo ai circoli della Riforma Cattolica, unitamente alla nudità e alla posa sconveniente di alcune figure (santa Caterina d'Alessandria prona con alle spalle san Biagio), scatenarono contro l'affresco i severi giudizi di buona parte della curia. Dopo la morte dell'artista, e col mutato clima culturale dovuto anche al Concilio di Trento, si arrivò al punto di provvedere al rivestimento dei nudi e alla modifica delle parti più sconvenienti.

Una statua equestre

Nel 1537, verso febbraio, il duca d'Urbino Francesco Maria I Della Rovere gli chiese un abbozzo per un cavallo destinato forse a un monumento equestre, che risulta completato il 12 ottobre. L'artista però si rifiutò di inviare il progetto al duca, poiché insoddisfatto. Dalla corrispondenza si apprende anche che entro i primi di luglio Michelangelo gli aveva progettato anche una saliera: la precedenza del duca rispetto a tante commissioni inevase di Michelangelo è sicuramente legata alla pendenza dei lavori alla tomba di Giulio II, di cui Francesco Maria era erede[75].

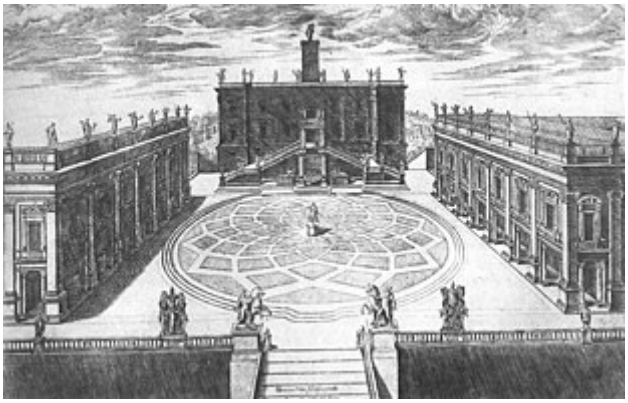
Quello stesso anno a Roma riceve la cittadinanza onoraria in Campidoglio[75].

Piazza del Campidoglio

Paolo III, al pari dei suoi predecessori, fu un entusiasta committente di Michelangelo[78].

Con il trasferimento sul Campidoglio della statua equestre di Marco Aurelio, simbolo dell'autorità imperiale e per estensione della continuità tra la Roma imperiale e quella papale, il papa incaricò Michelangelo, nel 1538, di studiare la ristrutturazione della piazza, centro dell'amministrazione civile romana fin dal Medioevo

e in stato di degrado[75].



Piazza del Campidoglio in una stampa di Étienne Dupérac (1568)

Tenendo conto delle preesistenze vennero mantenuti e trasformati i due edifici esistenti, già ristrutturati nel XV secolo da Rossellino, realizzando di conseguenza la piazza a pianta trapezoidale con sullo sfondo il palazzo dei Senatori, dotato di scala a doppia rampa, e delimitata ai lati da due palazzi: il Palazzo dei Conservatori e il cosiddetto Palazzo Nuovo costruito ex novo, entrambi convergenti verso la scalinata di accesso al Campidoglio. Gli edifici vennero caratterizzati da un ordine gigante a pilastri corinzi in facciata, con massicce cornici e architravi. Al piano terra degli edifici laterali i pilastri dell'ordine gigante sono affiancati da colonne che formano un insolito portico architravato, in un disegno complessivo molto innovativo che rifugge programmaticamente dall'uso dell'arco. Il lato interno del portico presenta invece colonne alveolate che in seguito ebbero una grande diffusione[79]. I lavori furono compiuti molto dopo la morte del maestro, mentre la pavimentazione della piazza fu realizzata solo ai primi del Novecento, utilizzando una stampa di Étienne Dupérac che riporta quello che doveva essere il progetto complessivo previsto da Michelangelo, secondo un reticolo curvilineo inscritto in un'ellisse con al centro il basamento ad angoli smussati per la statua del Marc'Aurelio, anch'esso disegnato da Michelangelo.

Verso il 1539 iniziò forse il *Bruto* per il cardinale Niccolò Ridolfi, opera dai significati politici legata ai fuorusciti fiorentini[71].

La Crocifissione per Vittoria Colonna (1541)

La copia della Crocifissione per Vittoria Colonna di Marcello Venusti

Dal 1537 circa Michelangelo aveva iniziato la vivida amicizia con la marchesa di Pescara Vittoria Colonna: essa lo introdusse al circolo viterbese del cardinale Reginald Pole, frequentato, tra gli altri, da Vittore Soranzo, Apollonio Merenda, Pietro Carnesecchi, Pietro Antonio Di Capua, Alvise Priuli e la contessa Giulia Gonzaga.

In quel circolo culturale si aspirava a una riforma della Chiesa cattolica, sia interna sia nei confronti del resto della Cristianità, alla quale avrebbe dovuto riconciliarsi. Queste teorie influenzarono Michelangelo e altri artisti. Risale a quel periodo la *Crocifissione* realizzata per Vittoria, databile al 1541 e forse dispersa, oppure mai dipinta. Di quest'opera ci restano solamente alcuni disegni preparatori di incerta attribuzione, il più famoso è senz'altro quello conservato al British Museum, mentre buone copie si trovano nella concattedrale di Santa Maria de La Redonda e alla Casa Buonarroti. Inoltre esiste una tavola dipinta, la Crocefissione di Viterbo, tradizionalmente attribuita a Michelangelo, sulla base di un testamento di un conte viterbese datato al 1725, esposta nel Museo del Colle del Duomo di Viterbo, più ragionevolmente attribuibile ad ambiente michelangiolesco[80].

Secondo i progetti raffigurava un giovane e sensuale Cristo, simboleggiante un'allusione alle teorie riformiste cattoliche che vedevano nel sacrificio del sangue di Cristo l'unica via di salvezza individuale, senza intermediazioni della Chiesa e dei suoi rappresentanti.

Uno schema analogo presentava anche la cosiddetta *Pietà per Vittoria Colonna*, dello stesso periodo, nota da un disegno a Boston e da alcune copie di allievi.

In quegli anni a Roma Michelangelo poteva quindi contare su una sua cerchia di amici ed estimatori, tra cui oltre alla Colonna, Tommaso de' Cavalieri e artisti quali Tiberio Calcagni e Daniele da Volterra[78].

Cappella Paolina (1542-1550)

La *Conversione di Saulo*, dettaglio

Nel 1542 il papa gli commissionò quella che rappresenta la sua ultima opera pittorica, dove ormai anziano lavorò per quasi dieci anni, in contemporanea ad altri impegni[78]. Il papa Farnese, geloso e seccato del fatto che il luogo ove la celebrazione di Michelangelo pittore raggiungesse i suoi massimi livelli fosse dedicato ai papi Della Rovere, gli affidò la decorazione della sua cappella privata in Vaticano che prese il suo nome (Cappella Paolina). Michelangelo realizzò due affreschi, lavorando da solo con faticosa pazienza, procedendo con piccole "giornate", fitte di interruzioni e pentimenti.

Il primo a essere realizzato, la *Conversione di Saulo* (1542-1545), presenta una scena inserita in un paesaggio spoglio e irreale, con compatti grovigli di figure alternati a spazi vuoti e, al centro, la luce accecante che da Dio scende su Saulo a terra; il secondo, il *Martirio di san Pietro* (1545-1550), ha una croce disposta in diagonale in modo da costituire l'asse di un ipotetico spazio circolare con al centro il volto del martire.

L'opera nel suo complesso è caratterizzata da una drammatica tensione e improntata a un sentimento di mestizia, generalmente interpretata come espressione della religiosità tormentata di Michelangelo e del sentimento di profondo pessimismo che caratterizza l'ultimo periodo della sua vita.

La conclusione dei lavori alla tomba di Giulio II (1544-1545)

La Tomba di Giulio II

Dopo gli ultimi accordi del 1542, la tomba di Giulio II venne posta in essere nella chiesa di San Pietro in Vincoli tra il 1544 e il 1545 con le statue del *Mosè*, di *Lia* (*Vita attiva*) e di *Rachele* (*Vita contemplativa*) nel primo ordine.

Nel secondo ordine, al fianco del pontefice disteso con sopra la *Vergine col Bambino* si trovano una *Sibilla* e un *Profeta*. Anche questo progetto risente dell'influsso del circolo di Viterbo; Mosè uomo illuminato e sconvolto dalla visione di Dio è affiancato da due modi di essere, ma anche da due modi di salvezza non necessariamente in conflitto tra di loro: la vita contemplativa viene rappresentata da *Rachele* che prega come se per salvarsi usasse unicamente la Fede, mentre la vita attiva, rappresentata da *Lia*, trova la sua salvezza nell'operare. L'interpretazione comune dell'opera d'arte è che si tratti di una specie di posizione di mediazione tra Riforma e Cattolicesimo dovuta sostanzialmente alla sua intensa frequentazione con Vittoria Colonna e il suo *entourage*.

Nel 1544 disegnò anche la tomba di Francesco Bracci, nipote di Luigi del Riccio nella cui casa aveva ricevuto assistenza durante una grave malattia che l'aveva colpito in giugno[71]. Per tale indisposizione, nel marzo aveva rifiutato a

Cosimo I de' Medici l'esecuzione di un busto[75]. Lo stesso anno avviarono i lavori al Campidoglio, progettati nel 1538[75].

Vecchiaia (1546-1564)

Gli ultimi decenni di vita di Michelangelo sono caratterizzati da un progressivo abbandono della pittura e anche della scultura, esercitata ormai solo in occasione di opere di carattere privato. Prendono consistenza invece numerosi progetti architettonici e urbanistici, che proseguono sulla strada della rottura del canone classico, anche se molti di essi vennero portati a termine in periodi seguenti da altri architetti, che non sempre rispettarono il suo disegno originale[78].

Palazzo Farnese (1546-1550)

La facciata di Palazzo Farnese

A gennaio 1546 Michelangelo si ammalò, venendo curato in casa di Luigi del Riccio. Il 29 aprile, ripresosi, promise una statua in bronzo, una in marmo e un dipinto a Francesco I di Francia, che però non riuscì a fare[75].

Con la morte di Antonio da Sangallo il Giovane nell'ottobre 1546, a Michelangelo vennero affidate le fabbriche di Palazzo Farnese e della basilica di San Pietro, entrambe lasciate incompiute dal primo[71].

Tra il 1547 e il 1550 l'artista progettò dunque il completamento della facciata e del cortile di Palazzo Farnese: nella facciata variò, rispetto al progetto del Sangallo, alcuni elementi che danno all'insieme una forte connotazione plastica e monumentale ma al tempo stesso dinamica ed espressiva. Per ottenere questo risultato accrebbe in altezza il secondo piano, inserì un massiccio cornicione e sormontò il finestrone centrale con uno stemma colossale (i due ai lati sono successivi).

Basilica di San Pietro in Vaticano (1546-1564)

Per quanto riguarda la basilica vaticana, la storia del progetto michelangiolesco è ricostruibile da una serie di documenti di cantiere, lettere, disegni, affreschi e testimonianze dei contemporanei, ma diverse informazioni sono in contrasto tra loro. Infatti, Michelangelo non redasse mai un progetto definitivo per la basilica, preferendo procedere per parti[81]. In ogni caso, subito dopo la morte dell'artista toscano furono pubblicate diverse stampe nel tentativo di restituire una visione complessiva del disegno originario; le incisioni di Étienne Dupérac si imposero subito come le più diffuse e accettate[82].

Progetto per la basilica vaticana nell'incisione di Étienne Dupérac

Michelangelo pare che aspirasse al ritorno alla pianta centrale del Bramante, con un quadrato inscritto nella croce greca, rifiutando sia la pianta a croce latina introdotta da Raffaello Sanzio, sia i disegni del Sangallo, che prevedevano la costruzione di un edificio a pianta centrale preceduto da un imponente avancorpo.

Demolì parti realizzate dai suoi predecessori e, rispetto alla perfetta simmetria del progetto bramantesco, introdusse un asse preferenziale nella costruzione, ipotizzando una facciata principale schermata da un portico composto da colonne d'ordine gigante (non realizzato). Per la massiccia struttura muraria, che doveva correre lungo tutto il perimetro della fabbrica, ideò un unico ordine gigante a paraste corinzie con attico, mentre al centro della costruzione costruì un tamburo, con colonne binate (sicuramente realizzato dall'artista), sul quale fu innalzata la cupola emisferica a costoloni conclusa da lanterna (la cupola fu completata, con alcune differenze rispetto al presunto modello originario, da Giacomo Della Porta).

Tuttavia, la concezione michelangiolesca fu in gran parte stravolta da Carlo Maderno, che all'inizio del XVII secolo completò la basilica con l'aggiunta di una navata longitudinale e di un'imponente facciata sulla base delle spinte della Controriforma.

Nel 1547 morì Vittoria Colonna, poco dopo la scomparsa dell'altro amico Luigi del Riccio: si tratta di perdite molto amare per l'artista[71]. L'anno successivo, il 9 gennaio 1548 muore suo fratello Giovansimone Buonarroti. Il 27 agosto il Consiglio municipale di Roma propose di affidare all'artista il restauro del ponte di Santa Maria. Nel 1549 Benedetto Varchi pubblicò a Firenze "*Due lezzioni*", tenute su un sonetto di Michelangelo[71]. Nel gennaio del 1551 alcuni documenti della cattedrale di Padova accennano a un modello di Michelangelo per il coro[75].

La serie delle *Pietà* (1550-1555 circa)

Dal 1550 circa iniziò a realizzare la cosiddetta *Pietà dell'Opera del Duomo* (dalla collocazione attuale nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze), opera destinata alla sua tomba e abbandonata dopo che l'artista frantumò, in un accesso d'ira due o tre anni più tardi, il braccio e la gamba sinistra del Cristo, spezzando anche la mano della Vergine. Fu in seguito Tiberio Calcagni a ricostruire il braccio e rifinire la Maddalena lasciata dal Buonarroti allo stato di non-finito: il gruppo costituito dal Cristo sorretto dalla Vergine, dalla Maddalena e da Nicodemo è disposto in modo piramidale con al vertice quest'ultimo; la scultura viene lasciata a diversi gradi di finitura con la figura del Cristo allo stadio più avanzato. Nicodemo sarebbe un autoritratto del Buonarroti, dal cui corpo sembra uscire la figura del Cristo: forse un riferimento alla sofferenza psicologica che lui, profondamente religioso, portava dentro di sé in quegli anni.

La *Pietà Bandini*

La *Pietà Rondanini* venne definita, nell'inventario di tutte le opere rinvenute nel suo studio dopo la morte, come: "Un'altra statua principiata per un Cristo et un'altra figura di sopra, attaccate insieme, sbozzate e non finite".

Michelangelo nel 1561 donò la scultura al suo servitore Antonio del Francese continuando però ad apportarvi modifiche sino alla morte; il gruppo è costituito da parti condotte a termine, come il braccio destro di Cristo, e da parti non finite, come il torso del Salvatore schiacciato contro il corpo della Vergine quasi a formare un tutt'uno. Successivamente alla scomparsa di Michelangelo, in un periodo imprecisato, questa scultura fu trasferita nel palazzo Rondanini di Roma e da questi ha mutuato il nome. Attualmente si trova nel Castello Sforzesco, acquistata nel 1952 dalla città di Milano da una proprietà privata[83].

Le biografie

Nel 1550 uscì la prima edizione delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari che conteneva una biografia di Michelangelo, la prima scritta di un artista vivente, in posizione conclusiva dell'opera che celebrava l'artista come vertice di quella catena di grandi artefici che partiva da Cimabue e Giotto, raggiungendo nella sua persona la sintesi di perfetta padronanza delle arti (pittura, scultura e architettura) in grado non solo di rivaleggiare ma anche di superare i mitici maestri dell'antichità[84].

La *Pietà Rondanini*

Nonostante le premesse celebrative ed encomiastiche, Michelangelo non gradì l'operazione, per le numerose scorrettezze e soprattutto per una versione a lui non congeniale della tormentata vicenda della tomba di Giulio II. L'artista allora in quegli anni lavorò con un suo fedele collaboratore, Ascanio Condivi, facendo pubblicare una nuova biografia che riportava la sua versione dei fatti (1553). A questa attinse Vasari, oltre che in seguito a una sua diretta frequentazione dell'artista negli ultimi anni di vita, per la seconda edizione delle *Vite*, pubblicata nel 1568[84].

Queste opere alimentarono la leggenda dell'artista, quale genio tormentato e incompreso, spinto oltre i propri limiti dalle condizioni avverse e dalle mutevoli richieste dei committenti, ma capace di creare opere titaniche e insuperabili[78]. Mai avvenuto fino ad allora era poi che questa leggenda si formasse quando ancora l'interessato era in vita[78]. Nonostante questa invidiabile posizione raggiunta dal Buonarroti in vecchiaia, gli ultimi anni della sua esistenza sono tutt'altro che tranquilli, animati da una grande tribolazione interiore e da riflessioni tormentate sulla fede, la morte e la salvezza, che si trovano anche nelle sue opere (come le *Pietà*) e nei suoi scritti[78].

Altri avvenimenti degli anni cinquanta

Nel 1550 Michelangelo aveva terminato gli affreschi alla Cappella Paolina e nel 1552 era stato completato il Campidoglio. In quell'anno l'artista fornì anche il disegno per la scala nel cortile del Belvedere in Vaticano. In scultura lavorò alla *Pietà* e in letteratura si occupa delle proprie biografie[71].

Nel 1554 Ignazio di Loyola dichiarò che Michelangelo aveva accettato di progettare la nuova chiesa del Gesù a Roma, ma il proposito non ebbe seguito[75]. Nel 1555 l'elezione al soglio pontificio di Marcello II compromise la presenza dell'artista a capo del cantiere di San Pietro, ma subito dopo venne eletto Paolo IV, che lo confermò nell'incarico, indirizzandolo soprattutto ai lavori alla cupola. Sempre nel 1555 morirono suo fratello Gismondo e Francesco Amadori detto l'Urbino che lo aveva servito per ventisei anni[71]; una lettera a Vasari di quell'anno gli dà istruzioni per il compimento del ricetto della Libreria Laurenziana[75].

Nel settembre 1556 l'avvicinarsi dell'esercito spagnolo indusse l'artista ad abbandonare Roma per riparare a Loreto. Mentre faceva sosta a Spoleto venne raggiunto da un appello pontificio che lo obbligò a tornare indietro[71]. Al 1557 risale il modello ligneo per la cupola di San Pietro e nel 1559 fece disegni per la basilica di San Giovanni Battista dei Fiorentini, nonché per la cappella Sforza in Santa Maria Maggiore e per la scalinata della Biblioteca Medicea Laurenziana. Forse quell'anno avviò anche la *Pietà Rondanini*[71].

Porta Pia a Roma (1560)

Nel 1560 fece un disegno a Caterina de' Medici per la tomba di Enrico II. Inoltre lo stesso anno progetto la tomba di Giangiacomo de' Medici per il Duomo di Milano, eseguita poi da Leone Leoni[71].

Porta Pia

Verso il 1560 progettò anche la monumentale Porta Pia, vera e propria scenografia urbana con la fronte principale verso l'interno della città. Il portale con frontone curvilineo interrotto e inserito in un altro triangolare è fiancheggiato da paraste scanalate, mentre sul setto murario ai lati si aprono due finestre timpanate, con al di sopra altrettanti mezzanini ciechi. Dal punto di vista del linguaggio architettonico, Michelangelo manifestò uno spirito sperimentale e anticonvenzionale tanto che si è parlato di "anticlassicismo"[85].

Santa Maria degli Angeli (1561)

Santa Maria degli Angeli; praticamente del progetto di Michelangelo sono visibili solo le volte

Ormai vecchio, Michelangelo progettò nel 1561 una ristrutturazione della chiesa di Santa Maria degli Angeli all'interno delle Terme di Diocleziano e dell'adiacente convento dei padri certosini, avviati a partire dal 1562. Lo spazio della chiesa fu ottenuto con un intervento che, dal punto di vista murario, oggi si potrebbe definire minimale[86], con pochi setti di muro nuovi entro il grande spazio voltato del *tepidarium* delle terme, aggiungendo solo un profondo presbiterio e dimostrando un atteggiamento moderno e non distruttivo nei confronti dei resti archeologici.

La chiesa ha un insolito sviluppo trasversale, sfruttando tre campate contigue coperte a crociera, a cui sono aggiunte due cappelle laterali quadrate.

Console dell'Accademia delle Arti del Disegno

Il 31 gennaio 1563 Cosimo I de' Medici fondò, su consiglio dell'architetto aretino Giorgio Vasari, l'Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno di cui viene subito eletto console proprio il Buonarroti. Mentre la Compagnia era una sorta di corporazione cui dovevano aderire tutti gli artisti operanti in Toscana, l'Accademia, costituita solo dalle più eminenti personalità culturali della corte di Cosimo, aveva finalità di tutela e supervisione sull'intera produzione artistica del principato mediceo. Si trattava dell'ultimo, accattivante invito rivolto a Michelangelo da parte di Cosimo per farlo tornare a Firenze, ma ancora una volta l'artista declinò: la sua radicata fede repubblicana doveva probabilmente renderlo incompatibile col servizio al nuovo duca fiorentino[78].

La morte

A un solo anno dalla nomina, il 18 febbraio 1564, quasi ottantanovenne, Michelangelo morì a Roma, nella sua modesta residenza di piazza Macel de' Corvi (distrutta quando venne creato il monumento a Vittorio Emanuele II), assistito da Tommaso de' Cavalieri. Si dice che fino a tre giorni prima avesse lavorato alla *Pietà Rondanini*[78]. Pochi giorni prima, il 21 gennaio, la Congregazione del Concilio di Trento aveva deciso di far coprire le parti "oscene" del *Giudizio universale*.

Nell'inventario redatto qualche giorno dopo il decesso (19 febbraio) sono registrati pochi beni, tra cui la *Pietà*, due piccole sculture di cui si ignorano le sorti (un *San Pietro* e un piccolo *Cristo portacroce*), dieci cartoni, mentre i disegni e gli schizzi pare che fossero stati bruciati poco prima di morire dal maestro stesso. In una cassa viene poi ritrovato un cospicuo "tesoretto", degno di un principe, che nessuno si sarebbe immaginato in un'abitazione tanto povera[75].

La tomba di Michelangelo in Santa Croce

Le solenni esequie a Firenze

La morte del maestro venne particolarmente sentita a Firenze, poiché la città non era riuscita a onorare il suo più grande artista prima della morte, nonostante i tentativi di Cosimo. Il recupero dei suoi resti mortali e la celebrazione di esequie solenni divenne quindi un'assoluta priorità cittadina[87]. A pochi giorni dalla morte, suo nipote Lionardo Buonarroti arrivò a Roma col preciso compito di recuperare la salma e organizzarne il trasporto, un'impresa forse ingigantita dal resoconto del Vasari nella seconda edizione delle *Vite*: secondo lo storico aretino i romani si sarebbero opposti alle sue richieste, desiderando inumare l'artista nella basilica di San Pietro, al che Lionardo avrebbe trafugato il corpo di notte e in gran segreto prima di riprendere la strada per Firenze[88].

Appena arrivata nella città toscana (11 marzo 1564), la bara venne portata in Santa Croce e ispezionata secondo un complesso cerimoniale, stabilito dal luogotenente dell'Accademia delle Arti del Disegno, Vincenzo Borghini. Si trattò del primo atto funebre (12 marzo) che, per quanto solenne, venne presto superato da quello del 14 luglio 1564 in San Lorenzo, patrocinato dalla casata ducale e degno più di un principe che di un artista. L'intera basilica venne addobbata riccamente con drappi neri e di tavole dipinte con episodi della sua vita; al centro venne predisposto un catafalco monumentale, ornato di pitture e sculture effimere, dalla complessa iconografia. L'orazione funebre venne scritta e letta da Benedetto Varchi, che esaltò "le lodi, i meriti, la vita e l'opere del divino Michelangelo Buonarroti"[88].

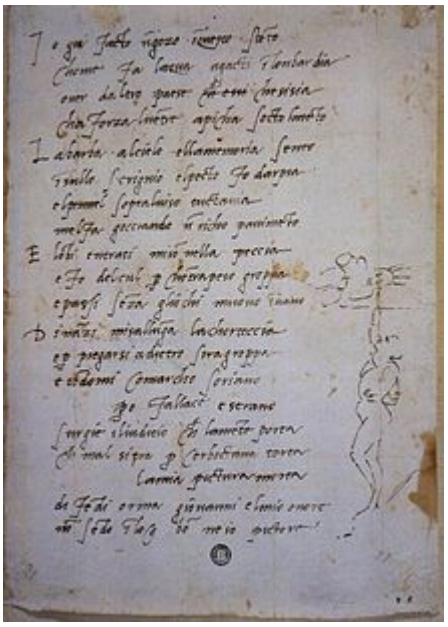
L'inumazione avvenne infine in Santa Croce, in un sepolcro monumentale disegnato da Giorgio Vasari, composto da tre figure piangenti che rappresentano la pittura, la scultura e l'architettura[88].

I funerali di Stato suggellarono lo *status* raggiunto dall'artista e furono la consacrazione definitiva del suo mito, come artefice insuperabile, capace di raggiungere vertici creativi in qualunque campo artistico e, più di quelli di qualunque altro, capaci di emulare l'atto della creazione divina.

Arma

Stemma	Blasonatura	Cimiero
	D'azzurro a due cotisse d'oro, e il capo d'Angiò cucito, abbassato sotto un altro capo d'oro, caricato di una palla d'azzurro marcata di un giglio d'oro in mezzo alle lettere L. X. per concessione di papa Leone X.	Un cane uscente con un osso in bocca.

Rime



Un sonetto sulle fatiche alla volta della Sistina, copiato in bella e con uno schizzo autografo

Da lui considerata come una "cosa sciocca", la sua attività poetica si viene caratterizzando, a differenza di quella usuale nel Cinquecento influenzata dal Petrarca, da toni energici, austeri e intensamente espressivi, ripresi dalle poesie di Dante.

I più antichi componimenti poetici datano agli anni 1504-1505, ma è probabile che ne abbia realizzati anche in precedenza, dato che sappiamo che molti suoi manoscritti giovanili andarono perduti.

Frontespizio delle *Rime*, edizione 1960

La sua formazione poetica avvenne probabilmente sui testi di Petrarca e Dante, conosciuti nella cerchia umanistica della corte di Lorenzo de' Medici. I primi sonetti sono legati a vari temi collegati al suo lavoro artistico, a volte raggiungono il grottesco con immagini e metafore bizzarre. Successivi sono i sonetti realizzati per Vittoria Colonna e per Tommaso de' Cavalieri; in essi Michelangelo si concentra maggiormente sul tema neoplatonico dell'amore, sia divino sia umano, che viene tutto giocato intorno al contrasto tra amore e morte, risolvendolo con soluzioni ora drammatiche, ora ironicamente distaccate.

Negli ultimi anni le sue rime si focalizzano maggiormente sul tema del peccato e della salvezza individuale; qui il tono diventa amaro e a volte angoscioso, tanto da realizzare vere e proprie visioni mistiche del divino.

> «Di giorno in giorno insin da' mie prim'anni,
> Signor, soccorso tu mi fusti e guida,
> onde l'anima mia ancor si fida
> di doppia aita ne' mie doppi affanni[89].»

Le rime di Michelangelo incontrarono una certa fortuna negli Stati Uniti, nell'Ottocento, dopo la loro traduzione da parte del grande filosofo Ralph Waldo Emerson.

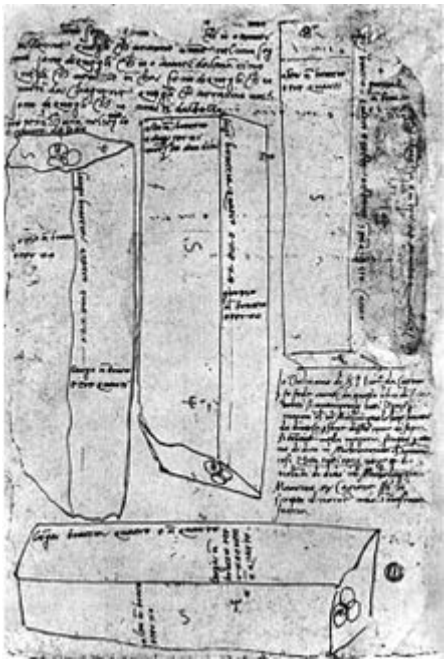
La tecnica scultorea di Michelangelo

Da un punto di vista tecnico, Michelangelo scultore, come d'altronde spesso accade negli artisti geniali, non seguiva un processo creativo legato a regole fisse; ma in linea di massima sono comunque tracciabili dei principi consueti o più frequenti[90].

Innanzitutto Michelangelo fu il primo scultore che, nella pietra, non tentò mai di colorire né di dorare alcune parti delle statue; al colore preferiva infatti l'esaltazione del "morbido fulgore"[91] della pietra, spesso con effetti di chiaroscuro evidenti nelle statue rimaste prive dell'ultima finitura, con i colpi di scalpello che

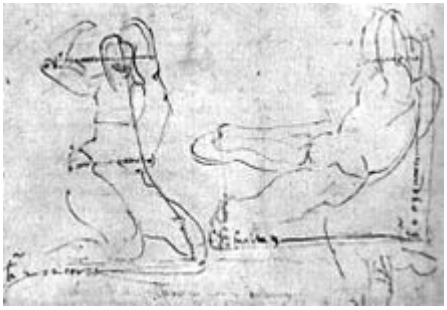
esaltano la peculiarità della materia marmorea[90].

Gli unici bronzi da lui eseguiti sono distrutti o perduti (il *David De Rohan* e il *Giulio II benedicente*); l'esiguità del ricorso a tale materiale mostra con evidenza come egli non amasse gli effetti "atmosferici" derivati dal modellare l'argilla. Egli dopotutto si dichiarava artista "del levare", piuttosto che "del mettere", cioè per lui la figura finale nasceva da un processo di sottrazione della materia fino al nucleo del soggetto scultoreo, che era come già "imprigionato" nel blocco di marmo. In tale materiale finito egli trovava il brillio pacato delle superfici lisce e limpide, che erano le più idonee per valorizzare l'epidermide delle solide muscolature dei suoi personaggi[90].



Schizzo esplicativo per cavatori con blocchi e misure, Casa Buonarroti

Studi preparatori



Studio per un dio fluviale nel blocco di marmo, 1520-1525, British Museum

Il procedimento tecnico con cui Michelangelo scolpiva ci è noto da alcune tracce in studi e disegni e da qualche testimonianza. Pare che inizialmente, secondo l'uso degli scultori cinquecenteschi, predisponesse studi generali e particolari in forma di schizzo e studio. Istruiva poi personalmente i cavatori con disegni (in parte ancora esistenti) che fornissero un'idea precisa del blocco da tagliare, con misure in cubiti fiorentini, talora arrivando a delineare la posizione della statua entro il blocco stesso. A volte oltre ai disegni preparatori eseguiva dei modellini in cera o argilla, cotti o no, oggetto di alcune testimonianze, seppure indirette, e alcuni dei quali si conservano ancora oggi, sebbene nessuno sia sicuramente documentato. Più raro è invece, pare, il ricorso a un modello nelle dimensioni definitive, di cui resta però l'isolata testimonianza del *Dio fluviale*[90].

Col passare degli anni però dovette assottigliare gli studi preparatori in favore di un attacco immediato alla pietra mosso da idee urgenti, suscettibili tuttavia di essere profondamente mutate nel corso del lavoro (come nella *Pietà Rondanini*)[90].

Preparazione del blocco

Il primo intervento sul blocco uscito dalla cava avveniva con la "cagnaccia", che smussava le superfici lisce e geometriche a seconda dell'idea da realizzare. Pare che solo dopo questo primo appropriarsi del marmo Michelangelo tracciasse sulla superficie resa irregolare un rudimentale segno col carboncino che evidenziava la veduta principale (cioè frontale) dell'opera. La tecnica tradizionale prevedeva l'uso di quadrati o rettangoli proporzionali per riportare le misure dei modellini a quelle definitive, ma non è detto che Michelangelo facesse tale operazione

Il *Giorno*, dettaglio

a occhio. Un altro procedimento delle fasi iniziali dello scolpire era quello di trasformare la traccia a carboncino in una serie di forellini che guidassero l'affondo via via che il segno a matita scompariva[90].

Il *Crepuscolo*, dettaglio

Sbozzatura

A questo punto aveva inizio la vera e propria scolpitura, che intaccava il marmo a partire dalla veduta principale, lasciando intatte le parti più sporgenti e addentrandosi man mano negli strati più profondi. Questa operazione avveniva con un mazzuolo e con un grosso scalpello a punta, la subbia. Esiste una preziosa testimonianza di B. de Vigenère[92], che vide il maestro, ormai ultrasessantenne, accostarsi a un blocco in tale fase: nonostante l'aspetto "non dei più robusti" di Michelangelo, egli è ricordato mentre butta giù «scaglie di un durissimo marmo in un quarto d'ora», meglio di quanto avrebbero potuto fare tre giovani scalpellini in un tempo tre o quattro volte maggiore, e si avventa «al marmo con tale impeto e furia, da farmi credere che tutta l'opera dovesse andare in pezzi. Con un solo colpo spiccava scaglie grosse tre o quattro dita, e con tanta esattezza al segno tracciato, che se avesse fatto saltar via un tantin più di marmo correva il rischio di rovinar tutto»[90].

Tondo Pitti, dettaglio

Sul fatto che il marmo dovesse essere "attaccato" dalla veduta principale restano le testimonianze di Vasari e Cellini, due devoti a Michelangelo, che insistono con convinzione sul fatto che l'opera dovesse essere lavorata inizialmente come se fosse un rilievo, ironizzando sul procedimento di avviare tutti i lati del blocco, trovandosi poi a constatare come le vedute laterali e tergale non coincidano con quella frontale, richiedendo quindi "rattoppi" con pezzi di marmo, secondo un procedimento che «è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente»[93]. Sicuramente Michelangelo non usò "rattoppamenti", ma non è da escludere che durante lo sviluppo della veduta frontale egli non trascurasse le vedute secondarie, che ne erano diretta conseguenza. Tale procedimento è evidente in alcune opere non finite, come i celebri *Prigioni* che sembrano liberarsi dalla pietra[90].

Scolpitura e livellatura

Dopo che la subbia aveva eliminato molto materiale, si passava alla ricerca in profondità, che avveniva tramite scalpelli dentati: Vasari ne descrisse di due tipi, il calcagnuolo, tozzo e dotato di una tacca e due denti, e la gradina, più fine e dotata di due tacche e tre o più denti. A giudicare dalle tracce superstiti, Michelangelo doveva preferire la seconda, con la quale lo scolpire procede «per tutto con gentilezza, gradinando la figura con la proporzione de' muscoli e delle pieghe»[94]. Si tratta di quei tratteggi ben visibili in varie opere michelangiolesche (si pensi al viso del Bambino nel *Tondo Pitti*), che spesso convivono accanto a zone appena sbozzate con la subbia o alle più semplici personalizzazioni iniziali del blocco (come nel *San Matteo*)[90].

La fase successiva consisteva nella livellatura con uno scalpello piano, che eliminava le tracce della gradina (una fase a metà dell'opera si vede nel *Giorno*), a meno che tale operazione non venisse fatta con la gradina stessa[90].

Rifinitura

Appare evidente che il maestro, nell'impazienza di vedere palpitare le forme ideate, passasse da un'operazione all'altra, attuando contemporaneamente le diverse fasi operative. Restando sempre evidente la logica superiore che coordinava le diverse parti, la qualità dell'opera appariva sempre altissima, pur nei diversi livelli di finitezza, spiegando così come il maestro potesse interrompere il lavoro quando l'opera era ancora "non-finita", prima ancora dell'ultima fase, spesso approntata dagli aiuti, in cui si levigava la statua con raschietti, lime, pietra pomice e, in ultimo, batuffoli di paglia. Questa levigatura finale, presente ad esempio nella *Pietà vaticana* garantiva comunque quella straordinaria lucentezza, che si distaccava dalla granulosità delle opere dei maestri toscani del Quattrocento[90].

Il non finito di Michelangelo

Non-finito nella *Pietà Bandini*

Una delle questioni più difficili per la critica, nella pur complessa opera michelangiolesca, è il nodo del non finito. Il numero di statue lasciate incompiute dall'artista è infatti così elevato da rendere improbabile che le uniche cause siano fattori contingenti estranei al controllo dello scultore, rendendo alquanto probabile una sua volontà diretta e una certa compiacenza per l'incompletezza[95].

Le spiegazioni proposte dagli studiosi spaziano da fattori caratteriali (la continua perdita di interesse dell'artista per le commissioni avviate) a fattori artistici (l'incompiuto come ulteriore fattore espressivo): ecco che le opere incompiute paiono lottare contro il materiale inerte per venire alla luce, come nel celebre caso dei *Prigioni*, oppure hanno i contorni sfocati che differenziano i piani spaziali (come nel *Tondo Pitti*) o ancora diventano tipi universali, senza caratteristiche somatiche ben definite, come nel caso delle allegorie nelle tombe medicee[95].

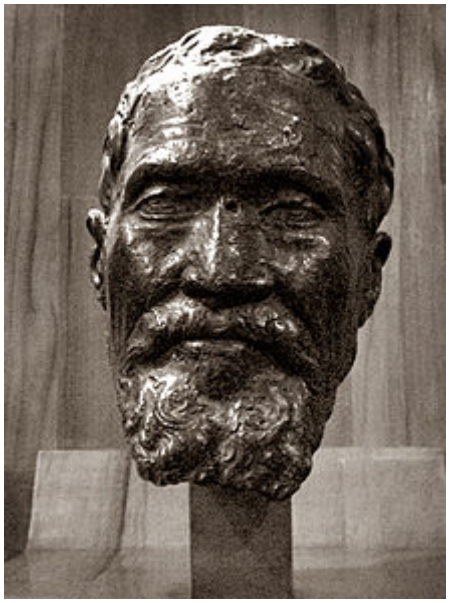
Alcuni hanno collegato la maggior parte degli incompiuti a periodi di forte tormento interiore dell'artista, unito a una costante insoddisfazione, che avrebbe potuto causare l'interruzione prematura dei lavori. Altri si sono soffermati su motivi tecnici, legati alla particolare tecnica scultorea dell'artista basata sul "levare" e quasi sempre affidata all'ispirazione del momento, sempre soggetta a variazioni. Così una volta arrivati all'interno del blocco, a una forma ottenuta cancellando via la pietra di troppo, poteva capitare che un mutamento d'idea non fosse più possibile allo stadio raggiunto, facendo mancare i presupposti per poter portare avanti il lavoro (come nella *Pietà Rondanini*)[95].

La personalità

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Aspetti psichici nell'opera di Michelangelo****.*

La leggenda dell'artista geniale ha spesso messo in seconda luce l'uomo nella sua interezza, dotato anche di debolezze e lati oscuri. Queste caratteristiche sono state oggetto di studi in anni recenti, che, sfrondando l'aura divina della sua figura, hanno messo a nudo un ritratto più veritiero e accurato di quello che emerge dalle fonti antiche, meno accondiscendente ma sicuramente più umano[88].

Tra i difetti più evidenti della sua personalità c'erano l'irascibilità (alcuni sono arrivati a ipotizzare che avesse la sindrome di Asperger[96]), la permalosità, l'insoddisfazione continua. Numerose contraddizioni animano il suo comportamento, tra cui spiccano, per particolare forza, l'atteggiamento verso i soldi e i rapporti con la famiglia, che sono due aspetti comunque intimamente correlati[88].



Una delle versioni del ritratto di Michelangelo di Daniele da Volterra

Michelangelo si autoritrasse forse come pelle senza corpo nel *Giudizio universale*

Sia il carteggio, sia i libri di *Ricordi* di Michelangelo fanno continue allusioni ai soldi e alla loro scarsità, tanto che sembrerebbe che l'artista vivesse e fosse morto in assoluta povertà. Gli studi di Rab Hatfield sui suoi depositi bancari e i suoi possedimenti hanno tuttavia delineato una situazione ben diversa, dimostrando come durante la sua esistenza egli riuscì ad accumulare una ricchezza immensa. Basta come esempio l'inventario redatto nella dimora di Macel de' Corvi all'indomani della sua morte: la parte iniziale del documento sembra confermare la sua povertà, registrando due letti, qualche capo di vestiario, alcuni oggetti di uso quotidiano, un cavallo; ma nella sua camera da letto viene poi rinvenuto un cofanetto chiuso a chiave che, una volta aperto, dimostra un tesoro in contanti degno di un principe. A titolo di esempio con quel contante l'artista avrebbe potuto benissimo comprarsi un palazzo, essendo una cifra superiore a quella sborsata in quegli anni (nel 1549) da Eleonora di Toledo per l'acquisto di Palazzo Pitti[88].

Ne emerge quindi una figura che, benché ricca, viveva nell'austerità spendendo con grande parsimonia e trascurandosi fino a limiti impensabili: Condivi ricorda ad esempio come fosse solito non togliersi gli stivali prima di andare a letto, come facevano gli indigenti[88].

Questa marcata avarizia e l'avidità, che continuamente gli fanno percepire in maniera distorta il proprio patrimonio, sono sicuramente dovute a ragioni caratteriali, ma anche a motivazioni più complesse, legate al difficile rapporto con la famiglia[95]. La penosa situazione economica dei Buonarroti doveva averlo intimamente segnato e forse aveva come desiderio quello di lasciar loro una cospicua eredità per risollevarne le sorti. Ma ciò è contraddetto apparentemente dai suoi rifiuti di aiutare il padre e i fratelli, giustificandosi con un'immaginaria mancanza di liquidi, e in altre occasioni arrivava a chiedere la restituzione di somme prestate in passato, accusandoli di vivere delle sue fatiche, se non di approfittarsi spudoratamente della sua generosità[95].

La presunta omosessualità

Diversi storici[97] hanno affrontato il tema della presunta omosessualità di Michelangelo esaminando i versi dedicati ad alcuni uomini (Febo Dal Poggio, Gherardo Perini, Cecchino Bracci, Tommaso de' Cavalieri). Si veda, ad esempio, il sonetto dedicato a Tommaso de' Cavalieri - scritto nel 1534 - in cui Michelangelo denunciava l'abitudine del popolo di vociare sui suoi rapporti amorosi:

«E se 'l vulgo malvagio, isciocco e rio,
di quel che sente, altrui segna e addita,
non è l'intensa voglia men gradita,
l'amor, la fede e l'onesto desìo.[98]»

Sul disegno della *Caduta di Fetonte*, al British Museum, Michelangelo scrisse una dedica a Tommaso de' Cavalieri[99].

La tomba di Cecchino Bracci nella basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma, realizzata su disegno di Michelangelo

Molti sonetti furono dedicati anche a Cecchino Bracci, di cui Michelangelo disegnò il sepolcro nella Basilica di Santa Maria in Aracoeli. In occasione della morte prematura di Cecchino, Buonarroti scrisse un epitaffio (pubblicato la prima volta solo nel 1960) dalla forte ambiguità carnale[100]:

«La carne terra, e qui l'ossa mie, prive
de' lor begli occhi, e del leggiadro aspetto
fan fede a quel ch'i' fu' grazia nel lecto,
che abbracciava e 'n che l'anima vive.[101]»

In realtà, l'epitaffio non dice nulla su tale presunta relazione tra i due. Del resto, gli epitaffi di Michelangelo furono commissionati da Luigi Riccio e da questi retribuiti mediante doni di natura gastronomica, mentre la conoscenza tra il Buonarroti e il Bracci fu solo marginale[102].

I numerosi epitaffi scritti da Michelangelo per Cecchino furono pubblicati postumi dal nipote, che però, spaventato dalle implicazioni omoerotiche del testo, avrebbe modificato in più punti il sesso del destinatario, facendone una donna[103]. Le edizioni successive avrebbero ripreso il testo censurato, e solo l'edizione Laterza delle *Rime*, nel 1960, avrebbe ristabilito la dizione originaria.

Il tema del nudo maschile in movimento è comunque centrale in tutta l'opera michelangiolesca, tanto che è celebre la sua attitudine a rappresentare anche le donne coi tratti spiccatamente mascolini (un esempio su tutti, le *Sibille* della volta della Cappella Sistina)[99]. Non è una prova inconfutabile di attitudini omosessuali, ma è innegabile che Michelangelo non ritrasse mai una sua "Fornarina" o una "Violante", anzi i protagonisti della sua arte sono sempre vigorosi individui maschili.

Nel 1536 o 1538 è da collocarsi il primo incontro con Vittoria Colonna[104]. Nel 1539 la donna rientrò a Roma e lì crebbe l'amicizia con Michelangelo, che la amò (almeno dal punto di vista platonico) enormemente e su cui ebbe una grande influenza, verosimilmente anche religiosa. A lei l'artista dedicò alcuni tra i più profondi e potenti componimenti poetici della sua vita[99].

Il biografo Ascanio Condivi ricordò anche come l'artista dopo la morte della donna si rammaricava di non aver mai baciato il viso della vedova nello stesso modo in cui aveva stretto la sua mano.

Michelangelo non prese mai moglie e non sono documentate sue relazioni amorose né con donne né con uomini. In tarda età si dedicò a un'intensa e austera religiosità[99].

Le fonti su Michelangelo

Michelangelo è l'artista che, forse più di qualunque altro, incarna il mito di personalità geniale e versatile, capace di portare a termine imprese titaniche, nonostante le complesse vicende personali, le sofferenze e il tormento dovuto al difficile momento storico, fatto di sconvolgimenti politici, religiosi e culturali. Una fama

che non si è affievolita coi secoli, restando più che mai viva anche ai giorni nostri[84].

Se il suo ingegno e il suo talento non sono mai stati messi in discussione, nemmeno dai più agguerriti detrattori, ciò da solo non basta a spiegarne l'aura leggendaria, né sono sufficienti la sua irrequietezza, o la sofferenza e la passione con cui partecipò alle vicende della sua epoca: sono tratti che, almeno in parte, sono riscontrabili anche in altri artisti vissuti più o meno nella sua epoca[84]. Sicuramente il suo mito si alimentò anche di sé stesso, nel senso che Michelangelo fu il primo e più efficace dei suoi promotori, come emerge dalle fonti fondamentali per ricostruire la sua biografia e la sua vicenda artistica e personale: il carteggio e le tre biografie che lo riguardarono al suo tempo[84].

Ritratto di Michelangelo nella seconda edizione delle *Vite* di Vasari

Il carteggio

Nella sua vita Michelangelo scrisse numerose lettere che in larga parte sono state conservate in archivi e raccolte private, tra cui spicca il nucleo collezionato dai suoi discendenti a casa Buonarroti. Il carteggio integrale di Michelangelo è stato pubblicato nel 1965[84] e dal 2014 è interamente consultabile online[105].

Nei suoi scritti l'artista descrive spesso i propri stati d'animo e si sfoga delle preoccupazioni e i tormenti che lo affliggono; inoltre nello scambio epistolare approfitta spesso per riportare la propria versione dei fatti, soprattutto quando si trova accusato o messo in cattiva luce, come nel caso dei numerosi progetti avviati e poi abbandonati prima del completamento. Spesso si lamenta dei committenti che gli volgono le spalle e lancia pesanti accuse contro chi lo ostacola o lo contraddice[84]. Quando si trova in difficoltà, come nei momenti più oscuri della lotta con gli eredi della Rovere per il monumento sepolcrale a Giulio II, il tono delle lettere si fa più acceso, trovando sempre una giustificazione della propria condotta, ritagliandosi la parte di vittima innocente e incompresa. Si può arrivare a parlare di un disegno ben preciso, attraverso le numerose lettere, teso a scagionarlo da tutte le colpe e a procurarsi un'aura eroica e di grande resistenza ai travagli della vita[106].

La prima edizione delle *Vite* di Vasari (1550)

Nel marzo del 1550, Michelangelo, quasi settantacinquenne, si vide pubblicata una sua biografia nel volume delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* scritto dall'artista e storico aretino Giorgio Vasari e pubblicato dall'editore fiorentino Lorenzo Torrentino. I due si erano conosciuti brevemente a Roma nel 1543, ma non si era instaurato un rapporto sufficientemente consolidato da permettere all'aretino di interrogare Michelangelo. Si trattava della prima biografia di un artista composta quando era ancora in vita, che lo indicava come il punto di arrivo di una progressione dell'arte italiana che va da Cimabue, primo in grado di rompere con la tradizione "greca", fino a lui, insuperabile artefice in grado di rivaleggiare con i maestri antichi[84].

Nonostante le lodi l'artista non approvò alcuni errori, dovuti alla mancata conoscenza diretta tra i due, e soprattutto ad alcune ricostruzioni che, su temi caldi come quello della sepoltura del papa, contraddicevano la sua versione costruita nei carteggi[106]. Vasari dopotutto pare che non avesse cercato documenti scritti, affidandosi quasi esclusivamente ad amicizie più o meno vicine al Buonarroti, tra cui Francesco Granacci e Giuliano Bugiardini, già suoi collaboratori, che però esaurivano i loro contatti diretti con l'artista poco dopo

dell'avvio dei lavori alla Cappella Sistina, fino quindi al 1508 circa[107]. Se la parte sulla giovinezza e sugli anni venti a Firenze appare quindi ben documentata, più vaghi sono gli anni romani, fermandosi comunque al 1547, anno in cui dovette essere completata la stesura[107].

Tra gli errori che più ferirono Michelangelo c'erano le disinformazioni sul soggiorno presso Giulio II, con la fuga da Roma che era stata attribuita all'epoca della volta della Cappella Sistina, dovuta a un litigio col papa per il rifiuto a svelargli in anticipo gli affreschi: Vasari conosceva i forti disappunti tra i due ma all'epoca ne ignorava completamente le cause, cioè la disputa sulla penosa vicenda della tomba[108].

La biografia di Ascanio Condivi (1553)

Non è un caso che appena tre anni dopo, nel 1553, venne data alle stampe una nuova biografia di Michelangelo, opera del pittore marchigiano Ascanio Condivi, suo discepolo e collaboratore. Il Condivi è una figura di modesto rilievo nel panorama artistico e anche in campo letterario, a giudicare da scritti certamente autografi come le sue lettere, doveva essere poco portato. L'elegante prosa della *Vita di Michelagnolo Buonarroti* è infatti assegnata dalla critica ad Annibale Caro, intellettuale di spicco molto vicino ai Farnese, che ebbe almeno un ruolo di guida e revisore[106].

Per quanto riguarda i contenuti, il diretto responsabile dovette essere quasi certamente Michelangelo stesso, con un disegno di autodifesa e celebrazione personale pressoché identico a quello del carteggio. Lo scopo dell'impresa letteraria era quello espresso nella prefazione: oltre a fare d'esempio ai giovani artisti, doveva "sopplire al difetto di quelli, et prevenire l'ingiuria di questi altri", un chiaro riferimento agli errori di Vasari[106].

La biografia del Condivi non è quindi scevra da interventi selettivi e ricostruzioni di parte. Se si dilunga molto sugli anni giovanili, essa tace ad esempio sull'apprendistato alla bottega del Ghirlandaio, per sottolineare il carattere impellente e autodidatta del genio, avversato dal padre e dalle circostanze. Più rapida è la rassegna degli anni della vecchiaia, mentre il cardine del racconto riguarda la "tragedia della sepoltura" (l'interminabile iter per la tomba di Giulio II), ricostruita molto dettagliatamente e con una vivacità che ne fa uno dei passi più interessanti del volume. Gli anni immediatamente precedenti all'uscita della biografia furono infatti quelli dei rapporti più difficili con gli eredi Della Rovere, minati da duri scontri e minacce di denuncia alle pubbliche autorità e di richiesta degli anticipi versati, per cui è facile immaginare quanto premesse all'artista fornire una sua versione della vicenda[106].

Altra pecca della biografia del Condivi è che, a parte rare eccezioni come il *San Matteo* e le sculture per la Sagrestia Nuova, essa tace sui numerosi progetti non finiti, come se con il passare degli anni il Buonarroti fosse ormai turbato dal ricordo delle opere lasciate incompiute[107].

La seconda edizione delle *Vite* di Vasari (1568)

A quattro anni dalla scomparsa dell'artista e a diciotto dal primo lavoro, Giorgio Vasari pubblicò una nuova edizione delle *Vite* per l'editore Giunti, riveduta, ampliata e aggiornata. Quella di Michelangelo in particolare era la biografia più rivisitata e la più attesa dal pubblico, tanto da venire pubblicata anche in un libretto a parte dallo stesso editore. Con la morte la leggenda dell'artista si era infatti ulteriormente accresciuta e Vasari, protagonista delle esequie a Michelangelo svoltesi solennemente a Firenze, non esita a riferirsi a lui come al "divino" artista. Rispetto all'edizione precedente appare chiaro come in quegli anni Vasari si sia maggiormente documentato e come abbia avuto modo di accedere a informazioni di prima mano, grazie a un forte legame diretto che si era stabilito tra i due[107].

Il nuovo racconto è quindi molto più completo e verificato anche da numerosi documenti scritti. Le lacune vennero colmate con la sua frequentazione dell'artista negli anni del lavoro presso Giulio III (1550-1554) e con l'appropriazione di interi brani della biografia del Condivi, un vero e proprio "saccheggio" letterario: identici sono alcuni paragrafi e la conclusione, senza alcuna menzione della fonte, anzi l'unica citazione del marchigiano si ha per rinfacciargli l'omissione dell'apprendistato presso la bottega del Ghirlandaio, fatto invece noto da documenti riportati dallo stesso Vasari[108].

La completezza della seconda edizione è motivo di vanto per l'aretino: "tutto quel [...] che si scriverrà al presente è la verità, né so che nessuno l'abbi più praticato di me e che gli sia stato più amico e servitore fedele, come n'è testimonio fino chi nol sa; né credo che ci sia nessuno che possa mostrare maggior numero di lettere scritte da lui proprio, né con più affetto che egli ha fatto a me".

I *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda

L'opera che da alcuni storici è stata considerata testimonianza delle idee artistiche di Michelangelo sono i *Dialoghi romani* scritti da Francisco de Hollanda come completamento del suo trattato sulla natura dell'arte *De Pintura Antiga*, scritto verso il 1548[109] e rimasto inedito fino al XIX secolo.

Durante il suo lungo soggiorno italiano, prima di tornare in Portogallo, l'autore, allora giovanissimo, aveva frequentato, intorno al 1538, Michelangelo allora impegnato nell'esecuzione del Giudizio universale, all'interno del circolo di Vittoria Colonna. Nei *Dialoghi* fa intervenire Michelangelo come personaggio a esprimere le proprie idee estetiche confrontandosi con lo stesso de Hollanda[110].

Tutto il trattato, espressione dell'estetica neoplatonica, è comunque dominato dalla gigantesca figura di Michelangelo, come figura esemplare dell'artista genio, solitario e malinconico, investito di un dono "divino", che "crea"[111] secondo modelli metafisici, quasi a imitazione di Dio. Michelangelo diventò così, nell'opera di De Hollanda e in genere nella cultura occidentale, il primo degli artisti moderni.

Caratteristiche fisiche

Nel 2021 il paleopatologo Francesco M. Galassi e l'antropologa forense Elena Varotto del FAPAB Research Center di Avola (Sicilia) hanno esaminato le scarpe e una pantofola conservate a Casa Buonarroti, che la tradizione ritiene appartenute al genio rinascimentale, ipotizzando che l'artista fosse alto circa 1 metro e 60[112]: un dato concorde con quanto sostenuto dal Vasari, il quale nella sua biografia dell'artista sostiene che il maestro fosse "di statura mediocre, di spalle largo, ma ben proporzionato con tutto il resto del corpo"[113][114].

Opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Opere di Michelangelo***.

Opere letterarie

- *Rime di Michelangelo Buonarroti raccolte da Michelangelo suo Nipote*, in Firenze, appresso i Giunti, 1623.
- *Rime di Michelangelo Buonarroti il Vecchio (https://books.google.it/books?id=-ppWAAAAcAAJ)*, con il commento di G. Biagioli, Parigi, presso l'editore in via Rameau nº 8, 1821.
- *Rime e lettere, precedute dalla vita dell'autore scritta da Ascanio Condivi*, Firenze, Barbèra, 1858.

- *Le rime di Michelangelo Buonarroti (https://archive.org/details/lerimedimichela01buongoog)*, a cura di Cesare Guasti, Le Monnier, Firenze, 1863.
- *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Gaetano Milanesi, Le Monnier, Firenze, 1875.
- *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, a cura di C. Frey, Berlino, 1897

Edizioni moderne:

- *Rime*, Prefazione di A. Castaldo, Roma, Oreste Garroni Editore, 1910.
- *Le rime e le lettere, precedute dalla vita di Michelangelo per Luigi Venturi*, Collana Classici Italiani, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 191[?]; Milano, Bietti, 1933.
- *Poesie*, Prefazione di Giovanni Amendola, Lanciano, Carabba, 1920.
- *Le rime*, Prefazione e note di Aldo Foratti, Milano, R. Caddeo, 1921.
- *Lettere e rime*, per cura di Guido Vitaletti, Torino, SEI, 1925.
- *Le rime*, Introduzione, note e cura di Valentino Piccoli, Collezione Classici Italiani, Torino, UTET, 1930.
- *Rime*, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello, Collana BUR n.747-749, Rizzoli, Milano, 1954.
- *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Laterza, Bari, 1960.
- *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, 5 voll., Firenze, S.P.E.S., 1965-83.
- *Rime*, premessa, note e cura di Ettore Barelli, Introduzione di Giovanni Testori, Milano, Rizzoli, 1975; Fabbri Editore, 1995-2001.
- *Rime e lettere*, a cura di Paola Mastrocola, UTET, Torino, 1992-2015; De Agostini, 2015.
- *Rime*, a cura di Matteo Residori, Introduzione di Mario Baratto, con un saggio di Thomas Mann, Collana Oscar Classici, Milano, Mondadori, 1998.
- *Rime*, a cura di Stella Fanelli, Prefazione di Cristina Montagnani, Garzanti, Milano, 2006.
- *Le rime di Michelangelo (1623)*, a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarani, La Finestra Editrice, Trento, 2006, ISBN 978-88-880-9771-8. [riproduce l'edizione delle *Rime* stampate a Firenze nel 1623]
- *Rime*, a cura di T. Gurrieri, Collana Classici, Firenze, Barbès, 2010, ISBN 978-88-629-4146-4.
- *Rime*, a cura di Paolo Zaja, Collana Classici, Milano, BUR-Rizzoli, 2010, ISBN 978-88-170-2908-7.
- *Canzoniere*, a cura di Maria Chiara Tarsi, Biblioteca di scrittori italiani, Milano, Guanda, 2015, ISBN 978-88-235-0936-8.
- *Rime e lettere*, A cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Collezione Classici della letteratura europea, Milano, Bompiani, 2016, ISBN 978-88-452-8291-1.

Omaggi

Michelangelo è stato raffigurato sulla banconota da 10.000 lire italiane dal 1962 al 1977.

Film e documentari

- cortometraggio - *Rolla e Michelangelo* di Romolo Bacchini (1909)
- documentario - *Michelangelo* di Kurt Oertel (1938)
- documentario - *Il titano, storia di Michelangelo* di Kurt Oertel (1950)
- film tv - *Vita di Michelangelo* di Silverio Blasi (1964)

- lungometraggio - *Il tormento e l'estasi* di Carol Reed (1965)
- documentario - *Michelangelo: The Last Giant* di Tom Priestley (1966)
- documentario - *The Secret of Michelangelo* di Milton Fruchtman (1968)
- film tv - *La primavera di Michelangelo* di Jerry London (1990)
- cortometraggio - *Lo sguardo di Michelangelo* di Michelangelo Antonioni (2004)
- documentario - *The Divine Michelangelo* di Tim Dunn e Stuart Elliott (2004)
- film tv - *Michelangelo Superstar* di Wolfgang Ebert e Martin Papirowski (2005)
- lungometraggio - *Michelangelo - Infinito* con Enrico Lo Verso (2018)
- film lungometraggio - "Il peccato - Il furore di Michelangelo" di A. Konchalovsky (2019)

Opere teatrali e musicali[115]

- Ferdinand Avenarius, *Faust bei Michelangelo*, in: *Kunstwart XXI (1918)*, pp. 139-142
- Hugo Ball, *Die Nase des Michelangelo*, Leipzig, 1911
- Anita Barbiani, *Michelangelo*, Sarzana, 1955
- Domenico Bolognese, *Michelangelo Buonarroti*, Napoli, 1872
- Georg Braun, *Raphael Sanzio von Urbino*, Mainz, 1819
- Sylvano Bussotti, *Nottetempo*, Milano, 1976
- Salvatore Cammarano, *Luigi Rolla*, Trieste, 1872
- Barry Cornwall, *Michelangelo*, in: *Dramatic Scenes and other poems*, London 1857
- Pietro Cossa, *I Borgia*, in: *Teatro in versi*, Torino, 1881
- Etienne Delrieu, *Michel Ange*, Paris, 1802
- Wilhelm Dunker, *Michelangelo*, Stettin, 1859
- Gustav Eberlein, *Michelangelo*, Roma 1942
- Dietrich Eckart, *Lorenzaccio*, München, 1918
- Konrad Falke, *Michelangelo*, in: *Dramatische Werke*, vol. V, Zurich, 1933
- Arthur Fitger, *Michelangelo*, Bremen, 1874
- Giorgio Giachetti, *Rolla*, Napoli, 1841
- Paolo Giacometti, *Michelangelo Buonarroti*, in: *Teatro*, Milano, 1874
- Joseph A. Gobineau, *La Renaissance*, Monaco, 1947
- Hans J. Haecker, *Die Michelangelo Tragoedie*, Berlin, 1942
- Friedrich Hebbel, *Michel Angelo*, in: *Werke*, vol. III, Berlin, 1908
- Alexandru Kiritescu, *Michelangelo*, Bucarest, 1948
- Miroslav Krleža, *Michelangelo*, in: *Legende*, Zagreb, 1956
- Charles Lafont, *Michelangelo e Rolla*, trad. it. di Gottardo Calvi, Napoli, 1853
- Henry Wadsworth Longfellow, *Michael Angelo*, in: *The poetical works*, Boston, 1975
- Luigi Manzotti, *Rolla*, Roma, 1881
- Otto zur Nedden, *Michelangelo*, 1950
- Adam Oehlenschlaeger, *Correggio*, in: *Théatre chiosi de Oehlenschlaeger et de Holberg*, trad. franc. di Xavier Marmier e di David Solti, Paris, 1881
- Vincenzo Pieracci, *Michelangelo Buonarroti*, in: *Commedie*, Firenze, 1820
- Otto von der Pfordten, *Michel-Angelo*, Berlin, 1897
- Johann Baptist Rousseau, *Michel Angelo*, Aachen, 1825
- Francesco Rubino, *Rolla*, Napoli, 1841

- Giorgio Veronesi, *L'ultima notte di Michelangelo a Roma. La cometa e la peste*, in: *Teatro*, Roma, 1991
- Daniele Pieroni, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Roma, 2006.

Note

1. *Casa natale di Michelangelo*, su *casanatalemichelangelo.it*. URL consultato il 5 agosto 2021.
2. ^ Ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* lo storico Giorgio Vasari tracciò un ideale percorso di rinnovamento delle arti che partiva da Cimabue e arrivava a Michelangelo.
3. ^ Gilberto Michelagnoli e Filippo Michelagnoli, *Michelagnoli. Storia di una famiglia.*, Masso delle Fate, 2021, ISBN 978-88-6039-536-8.
4. ^ La notizia è ricordata in una nota del padre. Nella nota è riportata la data 6 marzo 1474, la mattina «inanzi di 4 o 5 ore». Secondo il calendario fiorentino era l'anno 1474, mentre nella notazione comune è il 1475.
5. Camesasca, p. 83.
6. Alvarez Gonzáles, p. 10.
7. ^ Forcellino, p. 6.
8. ^ Forcellino, pp. 9-10.
9. Alvarez Gonzáles, p. 12.
10. ^ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Capurro, 1823. URL consultato il 22 aprile 2022.
11. ^ Forcellino, pp. 18-19.
12. ^ Forcellino, p. 17.
13. ^ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori*, apresso i Giunti, 1568. URL consultato il 22 aprile 2022.
14. Alvarez Gonzáles, p. 13.
15. ^ Francesco Razeto, *La Cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella*, in AA.VV., *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Editrice Giusti, Firenze 1998, pp. 99-100. ISBN 88-8200-017-6
16. ^ Alessandra Farkas, *La prima opera di Michelangelo finisce a un museo del Texas*, in *Corriere della Sera*, 13 maggio 2009. URL consultato il 19 maggio 2009.
17. ^ Condivi, cit., p. 10.
18. Alvarez Gonzáles, p. 14.
19. ^ Forcellino, pp. 32-33.
20. ^ Alvarez Gonzáles, p. 32.
21. Alvarez Gonzáles, p. 34.
22. ^ Alvarez Gonzáles, p. 15.
23. ^ Forcellino, p. 43.
24. ^ Forcellino, p. 44.
25. ^ Baldini, p. 89.
26. Alvarez Gonzáles, p. 16.
27. ^ Alvarez Gonzáles, p. 38.
28. ^ De Vecchi-Cerchiari, pp. 48-49.
29. ^ Forcellino, p. 55.
30. ^ Alvarez Gonzáles, p. 40.
31. ^ Forcellino, p. 60.
32. ^ Camesasca, p. 86.

33. ^ Baldini, p. 92.
34. Forcellino, p. 63.
35. ^ Alvarez Gonzáles, p. 19.
36. ^ Condivi
37. ^ Forcellino, p. 77.
38. ^ Forcellino, p. 83.
39. ^ Milena Magnano, Leonardo, collana I Geni dell'arte, Mondadori Arte, Milano 2007, pag. 141. ISBN 978-88-370-6432-7
40. Adriano Marinazzo, *Una nuova possible attribuzione a Michelangelo. Il Volto Misterioso*, in *Art e Dossier*, n. 379, 2020.
41. ^ (**FR**) *Avant Banksy et Invader, Michel-Ange pionnier du street art dans les rues de Florence*, su *LEFIGARO*. URL consultato l'8 aprile 2021.
42. ^ (**EN**) *Tourists Pass This Enigmatic Portrait in Florence Every Day. Now a Scholar Says It Was Probably Carved by Michelangelo Himself*, su *Artnet News*, 13 novembre 2020. URL consultato l'8 aprile 2021.
43. ^ (**EN**) Nick Squires, *Mysterious Florence graffiti was carved by Michelangelo, historian claims*, in *The Telegraph*, 23 novembre 2020. URL consultato l'8 aprile 2021.
44. ^ (**EN**) Kelly Crow, *Was Michelangelo a Renaissance Banksy?*, in *Wall Street Journal*, 13 novembre 2020. URL consultato l'8 aprile 2021.
45. ^ Vasari, 1558.
46. Alvarez Gonzáles, p. 20.
47. ^ Gloria Fossi, Uffizi, Giunti, Firenze 2004, pag. 408. ISBN 88-09-03675-1
48. ^ AA.VV., Galleria degli Uffizi, collana I Grandi Musei del Mondo, Roma 2003, pagg. 157-159.
49. ^ Alvarez Gonzáles, p. 56.
50. Alvarez Gonzáles, p. 143.
51. Alvarez Gonzáles, p. 144.
52. ^ *Il progetto di completamento del tamburo della cupola di Santa Maria del Fiore*, in P. Ruschi, *Michelangelo architetto*, Cinisello Balsamo 2011, p. 27.
53. ^ G. Marchini, *Il ballatoio della Cupola di Santa Maria del Fiore*, in "Antichità viva", XVI, 1977, 6, pp. 36-48.
54. ^ *Il progetto di completamento del tamburo della cupola di Santa Maria del Fiore*, cit., pp. 28-29.
55. ^ *Il progetto di completamento del tamburo della cupola di Santa Maria del Fiore*, cit., p. 28.
56. Adriano Marinazzo, *La Tomba di Giulio II e l'architettura dipinta della volta della Sistina*, in *Art e Dossier*, n. 357, 2018, pp. 46-51.
57. Alvarez Gonzáles, p. 22.
58. Adriano Marinazzo, *Una riflessione su alcuni disegni michelangioleschi.*, in *Bollettino della Società di Studi Storici Fiorentini*, n. 26, 2019, p. 37, fig. 3.
59. ^ Alvarez Gonzáles, p. 128.
60. Baldini, p. 95.
61. ^ Baldini, pp. 94-95.
62. ^ De Vecchi-Cerchiari, p. 198.
63. Alvarez Gonzáles, p. 24.
64. ^ Adriano Marinazzo, *Ipotesi su un disegno michelangiolesco del foglio XIII, 175 v, dell'Archivio Buonarroti*, in *Commentari d'arte*, n. 52-53, 2013, pp. 108-110.
65. ^ (**EN**) Kelly Crow, *Found? Michelangelo's Sistine Sketch*, in *Wall Street Journal*, 11 gennaio 2014. URL consultato il 1º marzo 2021.

66. Alvarez Gonzáles, p. 25.
67. ^ Adriano Marinazzo, *Michelangelo as the Creator. The self-portrait of the Buonarroti Archive, XIII, 111 r*, in *Critica d'Arte*, n. 13-14, 2022, pp. 99-107.
68. Alvarez Gonzáles, p. 23.
69. ^ De Vecchi-Cerchiari, p. 216.
70. ^ De Vecchi-Cerchiari, p. 217.
71. Camesasca, p. 84.
72. Baldini, p. 83.
73. ^ Alvarez Gonzáles, p. 26.
74. ^ *La colonna infame di Michelangelo*, articolo sul Corriere Fiorentino (Corriere della Sera) del 6 aprile 2008. La colonna spezzata sarebbe ancora oggi conservata nel parco del convento nella villa Hainaux nel borgo di Ripa presso Seravezza. Nella pieve della Cappella ad Azzano Michelangelo scolpì il rosone e forse anche un colonnato, opere perdute durante i bombardamenti del 1944.
75. Baldini, p. cit.
76. Alvarez Gonzáles, p. 27.
77. ^ Heusinger, cit., pag. 305
78. Alvarez Gonzáles, p. 29.
79. ^ Francesco Benelli, *"Variò tanto della comune usanza degli altri": the function of the encased column and what Michelangelo made of it in the Palazzo dei Conservatori at the Campidoglio in Rome*, in *Annali di architettura*, 21 (2009)
80. ^ Crocifissione di Viterbo (http://www.archeoares.it/sezione-storico-artistica/crocifissione-di-michelangelo-2/)
81. ^ A. Brodini, *San Pietro in Vaticano*, in *Michelangelo architetto a Roma*, Cinisello Balsamo, 2009, p. 170.
82. ^ V. Zanchettin, *Il tamburo della cupola di San Pietro*, in *Michelangelo architetto a Roma*, Cinisello Balsamo, 2009, p. 180.
83. ^ Angelo Tartuferi e Fabrizio Mancinelli, *Michelangelo. Pittore, scultore, architetto* ATS Italia, 2001, p. 75
84. Alvarez Gonzáles, p. 138.
85. ^ Argan-Contardi.
86. ^ David Karmon, "Michelangelo's "Minimalism" in the Design of Santa Maria degli Angeli" in *Annali di architettura*, 19 (2008)
87. ^ Alvarez Gonzáles, p. 147.
88. Alvarez Gonzáles, p. 148.
89. ^ Michelangelo, *Rime*, Arnoldo Mondadori Editore, 1949, p. 443.
90. Baldini, p. 86.
91. ^ Hartt.
92. ^ note alle *Immagini dei due filostrati*, 1579.
93. ^ Cellini, *Vita*, Libro II, LXIX.
94. ^ Vasari, *Le Vite*, 1550, capitolo IX.
95. Alvarez Gonzáles, p. 149.
96. ^ (**EN**) *Michelangelo may have been autistic*, su *abc.net.au*. URL consultato il 7 maggio 2010.
97. ^ Vedi Giorgio Lise, *L'altro Michelangelo*, Cordani, Milano 1981. James Saslow, *Ganymede in the Renaissance*, Yale university press, 1986. H. Pfeiffer, La Sistina svelata, Jaca Book, Milano 2007. Romain Rolland, *Vie di Michel Ange*, Paris, 1908. Giovanni Dall'Orto, "La fenice di Sodoma", in *Sodoma*, 4 (1988), p.31-53.

98. ^ Michelangelo Buonarroti, *Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto*, a cura di Cesare Guasti, Firenze: Felice Le Monnier, 1863, p. 216. Vedi anche https://it.wikisource.org/wiki/Rime_(Michelangelo)/83._Veggio_nel_tuo_bel_viso,_signor_mio.
99. Lutz Heusinger, Michelangelo, in I protagonisti dell'arte italiana, Scala Group, Firenze 2001. ISBN 88-8117-091-4
100. ^ Franz Voelker, *I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio*, su *italique.revues.org*, pp. 23-44.
101. ^ Buonarroti Michelangelo, *Rime*, a cura di Paolo Zaja, Milano, BUR, 2010, p. 197.
102. ^ (**ES**) Flavia Cartoni, *Un aspetto degli scritti letterari di Michelangelo Buonarotti: la notte, il giorno, la vita e la morte como legame tematico di continuità*, in *Revista de filología románica*, n. 1, 1983, pp. 263–270, ISSN 0212-999X. URL consultato il 30 aprile 2019.
103. ^ Giovanni Dall'Orto, *Cecchino Bracci, il ragazzo "che fu grazia nel letto" per Michelangelo*, su *culturagay.it*, 19 settembre 2012 (archiviato dall'url originale il 21 marzo 2017).
104. ^ Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, Claudiana, 1994, p.11
105. ^ *Carteggio di Michelangelo*, su *memofonte.it*. URL consultato l'11 dicembre 2014 (archiviato dall'url originale il 17 febbraio 2016).
106. Alvarez Gonzáles, p. 139.
107. Alvarez Gonzáles, p. 140.
108. Alvarez Gonzáles, p. 141.
109. ^ I Dialoghi romani, essendo stati scritti prima delle opere di Doni, Vasari, Dolce e Condivi, risultano un fonte primaria per quel che riguarda la conoscenza di Michelangelo. vd. Elisabetta Di Stefano, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, 2004, pag. 29
110. ^ Il valore documentario dei documentari *Dialogos em Roma* è piuttosto dibattuto: Elisabetta Di Stefano, *op. cit*., 2004, pag. 17-18.
111. ^ Si tratta della prima occorrenza del termine "creare" in rapporto all'attività di un artista: Elisabetta Di Stefano, *La libertà del Genio, Francisco de Hollanda e la teoria della creazione artistica*, in "Il concetto di libertà nel Rinascimento" atti del convegno, pag. 507-513, 2008, ISBN 978-88-7667-351-1
112. ^ Francesco M Galassi e Elena Varotto, *THE ALLEGED SHOES OF MICHELANGELO BUONARROTI: ANTHROPOMETRICAL CONSIDERATIONS*, in *Anthropologie*, vol. 59, n. 1, 2021, pp. 97–99, DOI:10.26720/anthro.20.02.25.1. URL consultato il 27 agosto 2021.
113. ^ Elena Percivaldi, *Le scarpe di Michelangelo rivelano la "statura" dell'artista*, in *BBC History Italia*, n. 125 (settembre 2021), p. 32.
114. ^ *Michelangelo era alto 1 metro e 60, prova dalle sue scarpe - Toscana*, su *Agenzia ANSA*, 26 agosto 2021. URL consultato il 27 agosto 2021.
115. ^ Bruna Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, in *La Ricerca Umanistica*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2009, pp. 397-398, ISBN 978-88-89946-45-9.

Bibliografia

- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Torrentini, 1550.
- Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da La Ripa Transone*, Roma, 1553.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Grandi Tascabili Economici Newton Roma, 2003.
- Francesco Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma, 1768.

- Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton, 1943-1960.
- Charles de Tolnay, *Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1951.
- James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Londra, 1961.
- Ettore Camesasca, *Michelangelo pittore*, Milano, Rizzoli, 1966. ISBN non esistente
- Umberto Baldini, *Michelangelo scultore*, Milano, Rizzoli, 1973. ISBN non esistente
- Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Firenze-Novara, 1975-1980.
- Flavia Cartoni, *Un aspetto degli scritti letterari di Michelangelo Buonarotti. La notte, il giorno, la vita e la morte como legame tematico di continuità*, Madrid, Revista de filologia romanica, N°1, 1983. ISSN 0212-999X
- Giuseppe Caronia, *Ritratto di Michelangelo architetto*, Roma-Bari, Laterza, 1985, ISBN 978-88-420-2533-7.
- Giulio Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo Architetto*, Milano, Mondadori Electa, 1990, ISBN 88-435-3363-0.
- Michael Hirst, *Michelangelo, i disegni*, Torino, Einaudi, 1993, ISBN 978-88-06-12285-0.
- Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- (EN) Peter Barenboim, *Michelangelo Drawings - Key to the Medici Chapel Interpretation*, Mosca, Letny Sad, 2006, ISBN 5-98856-016-4.
- Angelo Tartuferi, Fabrizio Mancinelli, *Michelangelo. Pittore, scultore, architetto. Con gli affreschi restaurati della Cappella Sistina e del Giudizio universale*, Roma, ATS, 2001, ISBN 88-87654-41-7.
- Lutz Heusinger, *Michelangelo*, I protagonisti dell'arte italiana, Firenze, Scala Group, 2001, ISBN 88-8117-091-4.
- Irving Stone, *Il Tormento e l'Estasi*, Corbaccio, 2003, ISBN 978-88-7972-199-8.
- Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Roma-Bari, Laterza, 2005, ISBN 978-88-420-7581-3.
- Pfeiffer Heinrich W., *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Milano, Jaca Book-LEV-Musei Vaticani, 2007, ISBN 978-88-16-60368-4.
- Marta Alvarez Gonzáles, *Michelangelo*, Milano, Mondadori Arte, 2007, ISBN 978-88-370-6434-1.
- Cristina Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Milano, 24 Ore Cultura, 2010, ISBN 978-88-7179-599-7.
- Cristina Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano, 24 Ore Cultura, 2011, ISBN 978-88-7179-664-2.
- Jack Lang, Colin Lemoine, *Michel-Ange*, Parigi, Fayard, 2012, ISBN 978-2-213-67075-1.
- Luitpold Dussler, Enzo Noè Girardi, *BUONARROTI, Michelangelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972. URL consultato il 13 agosto 2017.

Apollino del Bargello

Voci correlate

- Opere di Michelangelo

- Aspetti psichici nell'opera di Michelangelo
- Arte del Rinascimento
- Architettura rinascimentale
- Manierismo
- Architettura manierista
- Maniera moderna
- Lista della spesa di Michelangelo
- Non finito
- Buonarroti (famiglia)

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Michelangelo Buonarroti**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Michelangelo Buonarroti**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Michelangelo Buonarroti (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Michelangelo_Buonarroti?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Michelàngelo Buonarroti*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Pietro Toesca, *MICHELANGELO Buonarroti*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934.
- (EN) *Michelangelo Buonarroti*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Michelangelo Buonarroti*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (EN) *Michelangelo Buonarroti*, su *Mathematics Genealogy Project*, North Dakota State University.
- *Opere di Michelangelo Buonarroti*, su *Liber Liber*.
- *Opere di Michelangelo Buonarroti* / *Michelangelo Buonarroti (altra versione)* / *Michelangelo Buonarroti (altra versione)* / *Michelangelo Buonarroti (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Michelangelo Buonarroti*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Opere di Michelangelo Buonarroti*, su *Progetto Gutenberg*.
- (EN) *Audiolibri di Michelangelo Buonarroti*, su *LibriVox*.
- (FR) *Pubblicazioni di Michelangelo Buonarroti*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- (EN) *Bibliografia di Michelangelo Buonarroti*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (EN) *Michelangelo Buonarroti*, su *Goodreads*.
- (EN) *Michelangelo Buonarroti*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Michelangelo Buonarroti*, in *Archivio storico Ricordi*, Ricordi & C..
- (EN) *Spartiti o libretti di Michelangelo Buonarroti*, su *International Music Score Library Project*, Project Petrucci LLC.
- *Registrazioni audiovisive di Michelangelo Buonarroti*, su *Rai Teche*, Rai.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 24585191 (https://viaf.org/viaf/24585191) · ISNI (EN) 0000 0001 2124 3640 (http://isni.org/isni/0000000121243640) · SBN CFIV017291 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV017291?core=autoriall) · BAV 495/19407 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_19407) · CERL cnp00559773 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00559773) · Europeana agent/base/59821 (https://data.europeana.eu/agent/base/59821) · ULAN (EN) 500010654 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500010654) · LCCN (EN) n80152368 (http://id.loc.gov/authorities/names/n80152368) · GND (DE) 118582143 (https://d-nb.info/gnd/118582143) · BNE (ES) XX1161659 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1161659) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1161659) · BNF (FR) cb11885845q (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11885845q) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11885845q) · J9U (EN, HE) 987007265471105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007265471105171) · NSK (HR) 000003416 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000003416) · NDL (EN, JA) 00449952 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00449952) · CONOR.SI (SL) 7468387 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/7468387) · WorldCat Identities (EN) lccn-n80152368 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n80152368)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Michelangelo_Buonarroti&oldid=133738997"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 mag 2023 alle 13:10.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Andrea Sansovino

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Andrea di Niccolò di Menco di Muccio, detto **Sansovino** (Monte San Savino, 1467, o 1460 – Monte San Savino, 1529), è stato uno scultore e architetto italiano.

Battesimo di Cristo (dettaglio) di Andrea Sansovino (Museo dell'Opera del Duomo, Firenze). L'angelo è un'opera più tarda di Innocenzo Spinazzi

Indice

Biografia
- Formazione a Firenze e viaggio in Portogallo e Spagna
- Ritorno a Firenze (1501-1504)
- Soggiorno a Roma (1504-1513)
- Nelle Marche e a Loreto (1514-1527)

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Formazione a Firenze e viaggio in Portogallo e Spagna

Formatosi alla bottega di Antonio Pollaiolo e, in seguito, di Simone del Pollaiolo detto il Cronaca, con il quale collaborò alla sagrestia ottagonale della chiesa di Santo Spirito a Firenze e, in particolare, al vano dell'anti-sacrestia.

Prime sue opere furono le due pale in terracotta invetriata in stile robbiano per la chiesa di Sant'Agata che era la sua parrocchia, poi demolita. Ora si trovano nella chiesa di Santa Chiara di Monte San Savino.

Nel 1489 gli fu affidato, appena ventiduenne, per la chiesa di Santo Spirito l'altare del Santissimo Sacramento. che eseguì per la famiglia Corbinelli: tale opera gli valse ammirazione e consenso tanto che fu scelto per essere inviato dalla corte medicea quale scultore e architetto in Portogallo, dove il re Giovanni II Aviz aveva richiesto artisti di valore rappresentanti il nuovo movimento rinascimentale che fioriva in Firenze. Il 9 dicembre 1492, otto mesi esatti dalla morte di Lorenzo il Magnifico che lo aveva sostenuto per questo incarico, giunse alla corte di Lisbona e fino al 1501 fu quindi in Portogallo, dove realizzò almeno due *Madonne* (Museo di Lisbona) e un portale della Cattedrale di Coimbra (la *Puerta Especiosa*). In quei nove anni certamente molte altre opere furono da lui eseguite, ma se ne hanno scarse notizie. Lavorò sicuramente a Belém, a Sintra, a Lisbona.

In quel periodo quasi certamente lavorò anche in Spagna per il monumento funebre del Gran Cardenal Mendoza nella Cappella Maggiore della cattedrale di Toledo: fu questa la prima opera di stile rinascimentale eseguita in Spagna e scandalizzò i benpensanti dell'epoca, immersi fino ad allora nello stile gotico, ma poi fu modello per molti altri monumenti funebri in Spagna. Consisteva in un grande arco trionfale di ispirazione della Roma antica entro il quale è posto il sarcofago con il defunto disteso (non ancora sollevato, come poi Andrea eseguirà a Roma nei suoi cenotafi), sormontato nella lunetta da una bellissima Maria col Bambino. Ai lati nelle classiche nicchie a conchiglia sono inserite sei statue di Virtù e santi, non tutte di mano del Sansovino. La parte terminale è chiusa lateralmente da due volute ispirate a quelle di Leon Battista Alberti nella facciata di Santa Maria Novella. Tutto il monumento è maestoso con un'altezza superiore ai dieci metri e al piano inferiore ha due fornici che permettono il passaggio alla parte posteriore, con la chiave di volta che sarà il segno distintivo di tutti gli archi delle porte del Sansovino, con un'altra grande lunetta, le armi del Cardinale, che morì nel gennaio del 1495 e aveva lottato con tutte le sue forze per ottenere la sepoltura in quella prestigiosa cappella che era destinata alla sepoltura dei re. Vi riuscì con l'aiuto della regina Isabella la Cattolica e si volle assicurare per la sua tomba l'opera dello scultore mandato da Lorenzo il Magnifico al re del Portogallo, che fu probabilmente distolto dai suoi interessi artistici dalla morte del figlio per un incidente con il cavallo. Il Cardinal Mendoza aveva conservato, fino alla sua morte, anche la carica di Vescovo di Siguenza e questo può far pensare che Andrea Sansovino, chiamato allora Andrea Fiorentino, sia stato incaricato dal suo grande estimatore della esecuzione del sarcofago del Doncell, un'opera così perfetta e innovativa che non poteva avere paternità in Spagna in quel momento.

La *Puerta Especiosa* della cattedrale di Coimbra.

Anche nel Gran Retablo della cattedrale di Toledo, un'immensa pala con centinaia di sculture lignee dipinte e dorate, trovò posto una Madonna col Bambino di Andrea, che rappresentò certamente il nuovo corso venuto da Firenze e influenzò la scultura di quel periodo e dei successivi, come si può riscontrare nei monumenti funebri di Montserrat, vicino a Barcellona.

Ritorno a Firenze (1501-1504)

La prima opera realizzata in seguito al suo rientro in Italia è il fonte battesimale nel battistero di Volterra (1502). Seguono una *Madonna* e un *Battista* nella cappella di San Giovanni Battista del Duomo di Genova (1503), due importanti statue in cui già si riscontrano alcuni caratteri tipici del suo stile, come le forme ampie e arrotondate e i panneggi semplificati. Trapelano in quest'opera analogie con i precursori del Rinascimento fiorentino (Donatello, Luca della Robbia, Benedetto da Maiano...) e con lo stile di Niccolò dell'Arca, che ebbe sicuramente modo di ammirare a Bologna quando realizzò una *Madonna con Bambino* in terracotta per la chiesa di Santa Maria della Vita, dove è tuttora conservato il famoso *Compianto* di Niccolò, suo capolavoro. Le due statue portano la sua firma "Sansuvinus", a testimonianza della nuova coscienza che l'artista rinascimentale prende del suo valore, che rivendica con orgoglio.

A Firenze fu incaricato del capolavoro che lo pose ai vertici della scultura fiorentina: il *Battesimo di Cristo*, che fu collocato sulla porta del Paradiso nel Battistero, la porta principale di fronte al Duomo e che fu il primo grande monumento in cui la figura di Gesù nelle acque del Giordano fu il pretesto per esibire il nudo che rappresentava la valorizzazione del corpo umano, divenendo subito un cardine della scultura

rinascimentale, di lì a poco seguito dalla statua del *David* del giovane Michelangelo, che il Sansovino, facente parte della apposita commissione, contribuì a deliberare che fosse collocata nella Piazza della Signoria.

Soggiorno a Roma (1504-1513)

Madonna col Bambino e sant'Anna, marmo bianco, 1512, Roma, Chiesa di Sant'Agostino.

Dal 1504 si trasferì a Roma. Qui ebbe incarichi prestigiosi per realizzare alcune tombe come quella del *Cardinal Manzi* in Santa Maria in Aracoeli (legata a stilemi della scultura lombarda come di Andrea Bregno) o i monumenti funebri dei cardinali Ascanio Sforza e Girolamo Basso Della Rovere (1505-1507) nel coro di Santa Maria del Popolo, ad arcosolio di ispirazione classica, che era già stato utilizzato in un suo esempio clamoroso in Spagna nel 1498. Ma la sua invenzione fu la posizione del defunto sopra il sarcofago, perché, abbandonata la rigidità del defunto coricato supino, lo ritrasse sollevato e appoggiato sul gomito, trasformando il monumento funebre dalla rappresentazione di un cadavere alla rappresentazione di un uomo, con una ripudiazione della piatta visione gotica che celebra un morto, a favore di una nuova concezione che esalta la persona vivente e attiva. Può ricordare il sarcofago del Donzell a Siguenza (1498), come la tomba del Gran Cardinal Mendoza a Toledo. In quegli anni è documentata a Toledo l'opera di uno scultore fiorentino di nome Andrea, che poteva essere proprio Andrea Sansovino che aveva dovuto trascurare il suo lavoro in Portogallo a causa della morte del figlio del re per un incidente di equitazione e che era stato accaparrato dal Gran Cardinal Mendoza per la sua straordinaria tomba nel Duomo di Toledo e per quelle dei suoi parenti e del Donzello nella città di cui la sua famiglia era originaria e di cui era vescovo, Siguenza.

Nella testata del transetto destro della chiesa di S.Maria in Trastevere ha scolpito il monumento funebre del Cardinale Pietro Marcellino Corradini. La tomba di Offreduccio Offreducci nella Chiesa di S.Francesco a Fermo, eseguita nel 1527 ripete il tema del guerriero con un volto angelico che riposa sulla sua spada. Sia il monumento del Doncell che quello di Offreduccio furono eseguiti qualche anno dopo la loro morte per la pietà dei rispettivi genitori.

Nella sua attività di scultore egli sembra ignorare le titaniche novità di Michelangelo, protendendo verso uno stile più morbido ed etereo, che sembra mutuato dallo sfumato leonardesco. Anche la *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* nella chiesa di Sant'Agostino a Roma (1512) sembra un tributo alla *Sant'Anna* di Leonardo di due anni prima, ma in realtà questa opera rappresentò il primo capitolo dell'intesa con Raffaello, che fu suo amico e che eseguì sullo stesso pilastro che ospitava il gruppo marmoreo sansoviniano un affresco con un possente *Profeta Isaia*, in contrapposizione con Michelangelo. Questa interpretazione morbida ed eterea ispirerà i bassorilievi della Santa Casa di Loreto. Il gruppo romano porta scolpita sul piedistallo la scritta "ANDREAS.DEMONTESANSOVINO FACIEBAT". Fu ricavato da un unico blocco di marmo pario, dette la gloria al Sansovino e la scultura fu meta delle visite del popolo e degli uomini di cultura del tempo.

Altre opere di questo periodo sono una serie di *Madonne con Bambino* (Bargello a Firenze, chiesa di Santa Maria dell'Anima con facciata in puro stile Rinascimento italiano con riportata la data MDXIIII e la Madonna con Bambino nell'architrave della porta, chiesa di Santa Maria in Augusta a Roma). Probabilmente di questo periodo, o di un periodo da identificare meglio, sono anche la *Madonna col Bambino* di Trequanda, l'*Annunciazione* nella chiesa della Misericordia di Lucignano e il fonte battesimale del Duomo di Chiusi.

Un'altra opera datata 1507 ben nota, ma spesso dimenticata nell'attribuzione ad Andrea Sansovino, è il San Michele Arcangelo nel santuario di Monte Sant'Angelo. Antonio Maria Ciocchi del Monte (vescovo di Siponto dal 6 febbraio 1506 al 30 maggio 1511) affidò al suo amico e ormai grande scultore affermato l'esecuzione di una mirabile scultura, la statua di San Michele Arcangelo che trionfa sul drago, in marmo bianco e venerata in tutta Italia, dalle pure forme classiche e con un plasticismo rinascimentale che continua l'ideale dell'uomo già presente nel *Battesimo del San Giovanni* in Firenze.

Nelle Marche e a Loreto (1514-1527)

Il rivestimento marmoreo della Santa Casa a Loreto.

Dal 1513 fu impegnato nel grande progetto del Santuario di Loreto, per il quale realizzò i bassorilievi dell'*Annunciazione* e *Adorazione dei pastori* e parte dello "Sposalizio di Maria" mentre gli altri analoghi furono opera di aiuti, seppur di scultori in seguito celebri, come Baccio Bandinelli e il Tribolo. Queste opere rappresentano uno dei suoi lavori più riusciti, dove su uno sfondo architettonico di effetto teatrale, si stagliano figure di grande resa armonica e realismo. Questo stile sarà, fino a Gian Lorenzo Bernini, la principale alternativa al monumentalismo di Michelangelo e verrà seguito spesso sia dalla scuola lombarda sia dalla coeva scuola romana, in alcune opere come le tombe papali delle cappelle in Santa Maria Maggiore. L'ultima sua meravigliosa opera di scultore fu il monumento funebre per Lodovico Euffreducci (1527) nella chiesa di San Francesco (Fermo), nelle Marche meridionali, in cui il giovane guerriero sembra dormire sulla sua spada.

Monumento funebre di Lodovico Euffreducci a Fermo

Negli ultimi anni della sua vita si dedicò soprattutto all'architettura realizzando, per esempio, il chiostro di Sant'Agostino e il portico interno della porta principale della chiesa di S.Agostino (1523) a Monte San Savino (le Logge dei Mercanti, attribuibili a un suo disegno, furono realizzate postume dopo il 1540) o il cortile del Palazzo della Signoria a Jesi (1519). Questi interventi in architettura erano già stati preceduti dal portico di Santa Maria in Domnica a Roma,(1513) mentre il progetto per il Palazzo Apostolico di Loreto fu interrotto dopo un giudizio negativo di Antonio da Sangallo il Giovane. Dopo il Sacco di Roma (1527) si ritirò nel suo paese natale, onorato e stimato. Fu anche munifico podestà e nel 1527 eseguì per un amico prelato nella chiesa di Battifolle vicino ad Arezzo la statua di *San Rocco* protettore contro la peste.

Morì a Monte San Savino fra il 30 marzo e l'11 aprile 1529.

Una sua biografia fu inserita dal Vasari nelle *Vite*. Lo scultore e architetto Jacopo Tatti, suo allievo, ereditò da lui anche il soprannome, venendo chiamato Jacopo Sansovino.

Bibliografia

- Utet, *Enciclopedia*, 1954.

- Silvana Macchioni, *CONTUCCI, Andrea, detto il Sansovino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 28, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983. URL consultato il 12 agosto 2017.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Andrea Sansovino (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Andrea_Sansovino?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Andrea Sansovino*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Andrea Sansovino*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Andrea Sansovino*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Andrea Sansovino*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Andrea Sansovino*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 20476698 (https://viaf.org/viaf/20476698) · ISNI (EN) 0000 0001 1604 9800 (http://isni.org/isni/0000000116049800) · SBN BVEV077829 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/BVEV077829?core=autoriall) · BAV 495/365440 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_365440) · CERL cnp01393966 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01393966) · Europeana agent/base/148656 (https://data.europeana.eu/agent/base/148656) · ULAN (EN) 500013215 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500013215) · LCCN (EN) no99067453 (http://id.loc.gov/authorities/names/no99067453) · GND (DE) 118794477 (https://d-nb.info/gnd/118794477) · BNE (ES) XX1314068 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1314068) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1314068) · BNF (FR) cb155366295 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb155366295) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb155366295) · J9U (EN, HE) 987007574178505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007574178505171) · WorldCat Identities (EN) lccn-no99067453 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-no99067453)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Andrea_Sansovino&oldid=129884362"

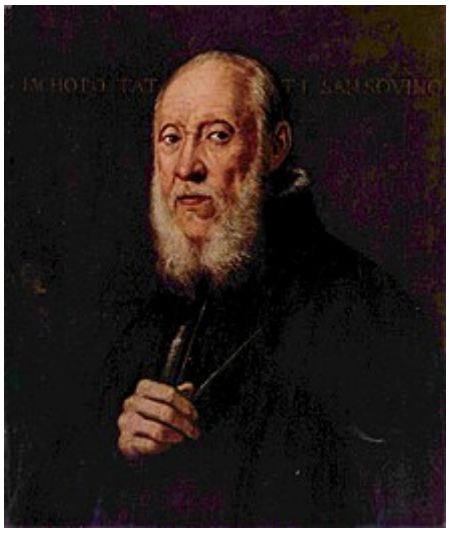
Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 12 ott 2022 alle 08:47.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Jacopo Sansovino

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Jacopo Sansovino al secolo **Jacopo Tatti** detto **il Sansovino** (Firenze, 2 luglio 1486 – Venezia, 27 novembre 1570) è stato un architetto e scultore italiano. Fu il *Proto* (massimo architetto) della Repubblica di Venezia dal 1529 fino alla morte, poi sostituito dall'architetto veneto Andrea Palladio.



Jacopo Tintoretto, *Ritratto di Jacopo Sansovino*

Indice

Biografia
- Firenze e Roma 1486-1527
- Venezia 1527-1570

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Firenze e Roma 1486-1527

Iniziò il suo apprendistato artistico nella bottega di Andrea Contucci, detto Il *Sansovino*, dal quale ereditò anche il soprannome, verso il 1506 a Roma, accompagnato da Giuliano da Sangallo il Giovane [Giuliano il Giovane? Forse si voleva dire semplicemente Giuliano o altrimenti Antonio da Sangallo il Giovane]; le sue prime opere autonome e autografe sono documentate solo a partire dal successivo rientro a Firenze, dal 1511 al 1518, mentre è assai probabile l'esecuzione da parte sua dell'ultima delle sculture (verso sinistra) nel coro di Santa Maria del Popolo, dove Andrea Sansovino stava lavorando ai 2 monumenti funebri di Ascanio Sforza e Girolamo della Rovere sotto la direzione di Donato Bramante. Per esempio il *Bacco* al Bargello, commissionato da Giovanni Bartolini, è di poco posteriore all'analogo *Bacco* di Michelangelo, però da questo si discosta volontariamente a causa della diversissima personalità dello scultore, con una differente impostazione espressiva più vicina all'arte classica. Seguono altre opere legate allo stile del suo maestro Andrea, come il *San Jacopo Apostolo* (1511, Duomo di Firenze) o il *San Jacopo di Compostela* (1518, chiesa di Santa Maria di Monserrato, Roma), seppur con qualche dettaglio che rivela di nuovo un'influenza michelangiolesca, come la torsione delle figure. Sempre a Firenze partecipò al concorso per la realizzazione del Mercato Nuovo, senza vincerlo. Migliore esito ebbe invece il concorso per la basilica di San Giovanni Battista dei Fiorentini a Roma, bandito da Leone X nel 1514, al quale parteciparono anche Raffaello, Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi. Il suo progetto fu scelto ma, in seguito a difficoltà tecniche, egli abbandonò il cantiere poco dopo l'inizio, delegando Antonio da Sangallo.

Roma - chiesa di San Marcello al Corso - Monumento funebre di Giovanni Michiel, cardinale di Sant'Angelo.

Nel 1515 partecipa al concorso per la facciata della basilica di San Lorenzo a Firenze, dove viene in contatto diretto con Michelangelo (che vinse il concorso anche se l'opera resta tutt'oggi incompiuta), dal quale attinse irrobustendo i volumi delle sue successive opere architettoniche, con maggiori effetti di chiaroscuro dati dal contrasto tra spazi pieni e vuoti.

Il suo secondo periodo romano (1516-1527) è caratterizzato da uno sviluppo del suo stile verso una maggiore grandiosità, come nella *Madonna del Parto* nella basilica di Sant'Agostino (1521), il *Sant'Antonio* oggi per San Petronio a Bologna e i monumenti funebri *al Cardinale Sant'Angelo* e *a Antonio Urso* nella chiesa di San Marcello al Corso, insieme con Andrea Sansovino, e quello *al Cardinale Quignone* in Santa Croce in Gerusalemme, indipendentemente. Come architetto ristrutturò le cappelle (e forse anche altri elementi architettonici) nella già citata San Marcello al Corso, che era stata distrutta da un incendio nel 1519 e venne terminata in gran parte nel 1527, e creò il Palazzo Lante, che segna la prima opera nella quale il suo stile, derivato dalla scansione degli spazi di Bramante, inizia ad essere evidente.

Venezia 1527-1570

Fuggì da Roma in seguito al Sacco del 1527, riparando a Venezia, dove avrebbe voluto solo transitare, diretto verso la Francia. Fu invece trattenuto in città dopo essere stato presentato al doge Andrea Gritti dal cardinal Grimani, ricevendo un'immediata commissione per il restauro delle cupole della basilica di San Marco. A Venezia si stabilì poi in via definitiva e lasciò la città lagunare solo per un viaggio nella sua città natale, nel 1540. Qui lavorò come scultore e, soprattutto, come architetto, spesso ospitando suoi concittadini, i quali portarono ventate di novità centro-italiane in Laguna (quali l'Ammannati, il Vasari, Francesco Salviati).

La loggetta del Campanile di San Marco, Venezia

Come premessa all'architettura del Sansovino, si deve ricordare che la città di Venezia, grazie alla sua particolare politica e alla sua posizione geografica, presentava delle caratteristiche degli edifici diverse rispetto alle altre grandi città dell'epoca. Il sorgere dei palazzi non era, infatti, influenzato da strutture belliche, come bastioni o fortezze, cosicché permetteva agli artisti di lavorare alla realizzazione o alla costruzione di edifici elaborando con maggior libertà l'aspetto estetico.

Fu il primo architetto nella città dei canali ad introdurre lo stile monumentale del Rinascimento maturo, sebbene adattato alle caratteristiche architettoniche della città, fino ad allora dominata dallo stile ornato e minuzioso di Codussi e dei Lombardo. Partecipò probabilmente alla ricostruzione delle Procuratie Vecchie, nella fase conclusiva dei lavori, e da questo intervento prese forma il progetto di ristrutturazione completa di piazza San Marco, comprendente l'edificazione della Biblioteca Marciana (fino al 1546), della Loggetta del Campanile (1537-1540), per la quale scolpì anche i rilievi e le statue nelle nicchie, e infine delle Procuratie nuove, costruzione cui attesero, a causa della sua morte, Vincenzo Scamozzi e Baldassare Longhena, il primo dei quali modificò l'originale progetto del Sansovino, aggiungendo all'edificio un ulteriore piano, e dunque innalzandolo rispetto alla Libreria Marciana. Sansovino fu nominato *Proto* della Repubblica, cioè massimo architetto, nel 1529, prestigiosa carica che mantenne fino alla morte.

All'epoca della ristrutturazione della piazza, il Sansovino era stato anche autore della chiesa di San Geminiano, capolavoro distrutto per volontà di Napoleone, che vi fece costruire l'attuale Ala Napoleonica. Un'altra opera distrutta in seguito alle soppressioni napoleoniche è la chiesa di Santo Spirito sull'isola omonima della Laguna, della quale oggi rimangono solo parti dei muri perimetrali.

Altre opere veneziane sono l'interno della chiesa di Santa Maria della Misericordia, la Zecca (1536-1540), il palazzo Corner sul Canal Grande (dal 1537), la chiesa di San Francesco alla Vigna (1534, poi completata dal Palladio), la tribune della Basilica di San Marco (1538), la chiesa di San Martino (1540), l'altare dell'*Assunzione della Vergine* di Tiziano nella cappella Cartolari-Nichesola all'interno del Duomo di Verona (1543), la *Scala d'oro* nel Palazzo Ducale (1554).

In terraferma un'opera di notevole importanza è Villa Garzoni a Pontecasale di Candiana, nella bassa padovana.

San Giovanni Battista Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

Per quanto riguarda la sua attività di scultore a Venezia, numerose furono le commissione per marmi e bronzi, come la *Madonna con Bambino* per l'Arsenale di Venezia (1534), il *Miracolo del fanciullo Parrasio* e la *Guarigione della giovane Carilla* per la basilica di Sant'Antonio da Padova (1535-36), le sculture, la cancellata del presbiterio e la porta bronzea della sacrestia di San Marco (1537-1546), il *Battista* per la chiesa dei Frari (1540-1550).

Villa Garzoni, Pontecasale, Candiana

Grazie all'amicizia con Pietro Aretino e Tiziano, fu ammesso al patriziato veneziano. Alla sua morte, fu celebrato come uno dei più notevoli e influenti architetti della Repubblica. Gli succedette nella carica di proto Andrea Palladio, che inoltre nel 1549 realizzò, su progetto di Sansovino, la copertura superiore di palazzo della Loggia a Brescia.

Le sue ceneri sono ora conservate nel battistero della basilica di San Marco. Suo figlio, Francesco Sansovino, fu un importante letterato e critico d'arte. Sua figlia, Alessandra Tatti, sposò in Firenze Chimenti da Empoli e, da tale unione, nacque il pittore Jacopo di Chimenti da Empoli, detto anche l'Empoli.[1]

Note

1. ^ v.: http://www.treccani.it/enciclopedia/da-empoli-iacopo-di-chimenti-detto-l-empoli

Bibliografia

- Utet, *Enciclopedia*, 1954.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Jacopo Sansovino**

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Jacopo Sansovino (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jacopo_Sansovino?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Sansovino, Iàcopo Tatti, detto il-*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Jacopo Sansovino*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Jacopo Sansovino*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Jacopo Sansovino* / *Jacopo Sansovino (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Jacopo Sansovino*, su *Open Library*, Internet Archive.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 77111998 (https://viaf.org/viaf/77111998) · ISNI (EN) 0000 0001 2140 5734 (http://isni.org/isni/0000000121405734) · SBN CFIV113614 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV113614?core=autoriall) · BAV 495/17643 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_17643) · CERL cnp01337074 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01337074) · Europeana agent/base/148660 (https://data.europeana.eu/agent/base/148660) · ULAN (EN) 500019903 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500019903) · LCCN (EN) n87881471 (http://id.loc.gov/authorities/names/n87881471) · GND (DE) 118794485 (https://d-nb.info/gnd/118794485) · BNE (ES) XX1464684 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1464684) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1464684) · BNF (FR) cb12299923z (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12299923z) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12299923z) · J9U (EN, HE) 987007436881305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007436881305171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n87881471 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n87881471)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacopo_Sansovino&oldid=129864510"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta l'11 ott 2022 alle 10:52.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Andrea Palladio

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Andrea Palladio nel 1576, in uno dei pochissimi ritratti ritenuti attendibili.[1][2] Olio su tavola, attribuito a G. B. Maganza. Vicenza, Villa Valmarana ai Nani.

Andrea Palladio, pseudonimo di **Andrea di Pietro della Gondola** (Padova, 30 novembre 1508 – Maser, 19 agosto 1580), è stato un architetto, teorico dell'architettura e scenografo italiano del Rinascimento, cittadino della Repubblica di Venezia. Influenzato dall'architettura greco-romana, anzitutto da Vitruvio, è considerato una delle personalità più influenti nella storia dell'architettura occidentale[3].

Fu l'architetto più importante della Repubblica Veneta, nel cui territorio progettò numerose ville che lo resero famoso[4], oltre a chiese e palazzi, questi ultimi prevalentemente a Vicenza, dove si formò e visse. Pubblicò il trattato *I quattro libri dell'architettura* (1570) attraverso il quale i suoi modelli hanno avuto una profonda influenza sull'architettura occidentale; l'imitazione del suo stile diede origine ad un movimento destinato a durare per tre secoli, il palladianesimo, che si richiama ai principi dell'antichità classica. La città di Vicenza e le ville palladiane del Veneto sono uno dei patrimoni dell'umanità UNESCO.

Di lui, durante la sua permanenza a Vicenza, Goethe disse:

> «C'è davvero alcunché di divino nei suoi progetti, né meno della forza del grande poeta, che dalla verità e dalla finzione trae una terza realtà, affascinante nella sua fittizia esistenza.»
>
> (Goethe nel suo diario di viaggio in Italia[5])

Indice

Biografia
- Orientamenti artistici e culturali

Teoria delle proporzioni architettoniche

Opere
- Cronologia delle opere

Lo stile di Palladio

Pubblicazioni

Note

Bibliografia

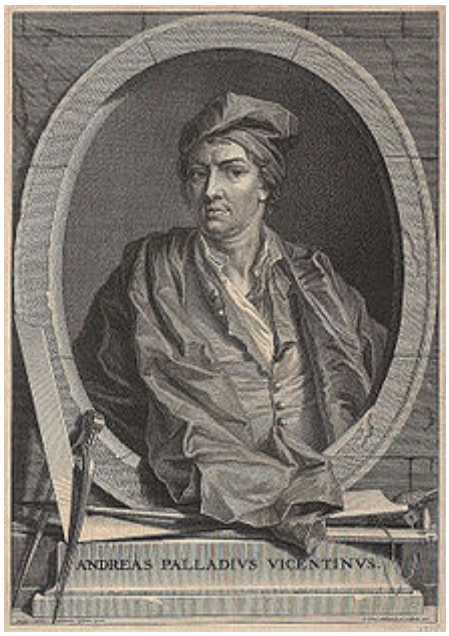
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Un probabile ritratto di Palladio[1], dipinto di El Greco, 1575, Statens Museum for Kunst, Copenaghen

Andrea nacque nel 1508 a Padova, nella Repubblica di Venezia, da una famiglia di umili origini: il padre Pietro, detto "*della Gondola*",[6][7] era mugnaio e la madre Marta, detta *la Zota* ("la zoppa"), una donna di casa.

A tredici anni Andrea iniziò a Padova l'apprendistato di scalpellino, presso Bartolomeo Cavazza[8]: vi spese diciotto mesi, fino a quando, nel 1523, la famiglia si trasferì a Vicenza. Qui nel 1524 Andrea risulta già iscritto alla fraglia dei muratori[9]: lavorò infatti - rimanendovi per una dozzina d'anni - nella bottega del costruttore Giovanni di Giacomo da Porlezza e dello scultore Girolamo Pittoni, con laboratorio in Pedemuro San Biagio[7], nella parte settentrionale di Vicenza.

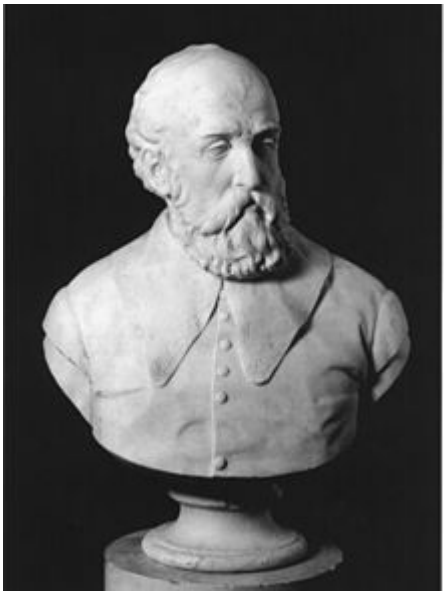


Un ipotetico ritratto giovanile di Palladio nel frontespizio di *The Architecture of A. Palladio*, prima edizione pubblicata a Londra nel 1715 della traduzione inglese di Giacomo Leoni dei *Quattro libri dell'architettura* (1570)

Tra il 1535 e il 1538 avviene l'incontro fondamentale con il conte vicentino Giangiorgio Trissino dal Vello d'Oro, che avrà grande importanza per l'attività di Palladio. Andrea conosce Trissino mentre lavora nel cantiere della sua villa suburbana di Cricoli. Giangiorgio Trissino, poeta e umanista, lo prenderà sotto la sua protezione. Sarà lui a conferirgli l'aulico soprannome di *Palladio*[10], lo guiderà nella sua formazione culturale e allo studio della cultura classica, conducendolo più volte a Roma. In questi anni Palladio realizza le sue prime opere significative, fra cui la villa di Gerolamo Godi (1537) a Lonedo di Lugo di Vicenza.

Nel 1534 Andrea sposò Allegradonna, di cui non si sa quasi nulla, salvo che era orfana del falegname Marcantonio e lavorava presso la nobildonna Angela Poiana. Questa le assegnò una magra dote: un letto, una trapunta, delle lenzuola, delle pezze di stoffa, che Andrea s'impegnò a rimborsare per metà in caso di morte della moglie senza figli.

Di figli ne misero al mondo almeno cinque: Leonida (morto in circostanze mai chiarite nel 1572, probabilmente ucciso per vendetta da parte dei famigliari di un uomo che Leonida uccise a pugnalate durante una rissa), Marcantonio, Orazio, Zenobia e Silla. Forse nel 1550 gli nacque un sesto figlio[11]. Marcantonio, iscritto alla fraglia dei lapicidi come "maestro" nel 1555, lavorò col padre fino al 1560, quando si trasferì a Venezia per entrare nella bottega dello scultore Alessandro Vittoria; rientrato a Vicenza alla fine degli anni ottanta, non viene nominato in documenti posteriori al 1600. Orazio si laureò in giurisprudenza all'Università di Padova (1569); coinvolto in processi per eresia davanti al Sant'Uffizio, morì



Busto di Andrea Palladio, opera di Eugenio Pedon del 1871. Il busto fa parte del Panteon Veneto, conservato presso Palazzo Loredan

nel 1572, pochi mesi dopo il fratello Leonida: "con mio gravissimo e acerbissimo dolore [...] la morte nello spatio di due mesi e mezzo, d'essi ambedue privo e sconsolato mi lasciò", scrive Palladio nel proemio dell'edizione illustrata dei *Commentari* di Giulio Cesare (1575). L'unica figlia femmina, Zenobia, andò sposa nel 1564 all'orafo Giambattista Della Fede e dal matrimonio nacquero almeno due figli[12]. Silla, il figlio più giovane di Andrea Palladio, studiò lettere a Padova senza laurearsi e dopo la scomparsa del padre seguì i lavori del Teatro Olimpico tentando, senza riuscirvi, di ristampare *I quattro libri dell'architettura* "ampliandoli d'altri edifici antichi e moderni".

Monumento funebre di Palladio. Vicenza, Cimitero Maggiore

Palladio morì nel 1580 a 72 anni, se non povero, godendo di una condizione economica assai modesta[1]. Le circostanze della sua morte rimangono sconosciute: non è nota né la causa, né il giorno preciso (nell'agosto del 1580, intorno al 19), né il luogo, che comunque la tradizione identifica con Maser, dove forse stava lavorando al tempietto di villa Barbaro, ma c'è chi sostiene possa essere morto a Venezia. I funerali furono celebrati senza clamore a Vicenza, dove l'architetto - grazie all'intercessione della famiglia Valmarana - fu sepolto presso la chiesa di Santa Corona[13]. Nel 1844 fu realizzata una nuova tomba in una cappella a lui dedicata nel Cimitero Maggiore di Vicenza su progetto dell'architetto Bartolomeo Malacarne, grazie a un lascito del conte Girolamo Egidio di Velo; il monumento funebre fu scolpito da Giuseppe De Fabris. I pochi ritratti conosciuti di Palladio sono largamente ipotetici[1].

Orientamenti artistici e culturali

Villa Trissino a Cricoli, dove la tradizione colloca l'incontro di Palladio con Gian Giorgio Trissino

La formazione culturale di Andrea Palladio avvenne sotto la guida e tutela dell'umanista Gian Giorgio Trissino dal Vello d'Oro, probabilmente l'intellettuale più in vista in una città in cui l'artista più noto era, all'epoca, Valerio Belli, cesellatore, in rapporti con Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio, e la cui casa aveva tanto stupito il Vasari.

Gian Giorgio Trissino, nobile colto e raffinato, letterato studioso della lingua italiana, architetto per diletto, nel 1535 volle ristrutturare la propria villa alle porte di Vicenza acquistata dal padre Gaspare nel 1482: nel disegnare la facciata principale esposta a sud si richiamò alle soluzioni di Raffaello per Villa Madama, con una loggia a doppie arcate posta tra due torrette una delle quali preesistente: la torre a lato di un corpo composto da un portico con loggia al piano superiore è uno schema tipico dell'architettura vicentina quattrocentesca. Il Trissino rompe con questa tradizione e, in adesione allo

spirito umanistico e neoplatonico, compone gli spazi interni seguendo uno schema rigorosamente proporzionale e simmetrico: le stanze laterali sono legate tra loro da un sistema di proporzioni interrelate 1:1; 2:3; 1:2. Così Trissino anticipò quel modello che diventerà poi un tratto significativo dell'organizzazione delle stanze con Palladio. La tradizione vuole che tra le maestranze impiegate nei lavori vi fosse il giovane Andrea, notato dal Trissino per la sua abilità. Sarà proprio Giangiorgio Trissino a condurlo con sé a Roma nei suoi viaggi di formazione a contatto con il mondo classico e a introdurlo presso l'aristocrazia vicentina.

I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro, con i disegni di Palladio, 1556.

Da qui in poi la vita artistica del Palladio si dipana con una rarissima effervescenza e una incredibile quantità di opere realizzate, prima fra tutte la Basilica Palladiana che segna la piazza principale di Vicenza, villa Almerico Capra detta "La Rotonda" a pochi chilometri dalla città, forse l'edificio palladiano più noto ed infine lo splendido Teatro Olimpico, primo esempio di teatro stabile coperto realizzato in epoca moderna nel mondo occidentale e ancor oggi capolavoro ineguagliato.

Il Palladio collaborò con Daniele Barbaro, patriarca di Aquileia, che stava traducendo dal latino e commentando il *De architectura* di Vitruvio, disegnandone le illustrazioni. Profondo studioso d'architettura antica, Barbaro divenne mentore di Palladio dopo la morte di Trissino nel 1550 e nel 1554 si recarono insieme a Roma, accompagnati anche da Giovanni Battista Maganza e Marco Thiene, per preparare la prima edizione e traduzione critica del trattato di Vitruvio, poi stampata a Venezia nel 1556.

Grazie all'influenza dei Barbaro, Palladio iniziò a lavorare a Venezia, soprattutto nell'architettura religiosa. Nel 1570, 10 anni prima della morte, subentrò a Jacopo Sansovino come *Proto della Serenissima* (architetto capo della Repubblica Veneta).[14][15] Nello stesso anno pubblicò a Venezia *I quattro libri dell'architettura*, il trattato a cui aveva lavorato fin da giovane e in cui è illustrata la maggior parte delle sue opere. I *Quattro libri* furono il più importante di numerosi testi che Palladio pubblicò nella seconda parte della sua vita, corredandoli delle proprie illustrazioni. Nel 1574 diede alle stampe i *Commentari* di Cesare.

Quando morì nel 1580, buona parte delle sue architetture erano solo parzialmente realizzate; alcuni cantieri (come quello per la Rotonda) furono proseguiti da Vincenzo Scamozzi, mentre altre opere (come Palazzo Chiericati) furono completate solo molti anni dopo, sulla base dei disegni pubblicati nei *Quattro libri*.

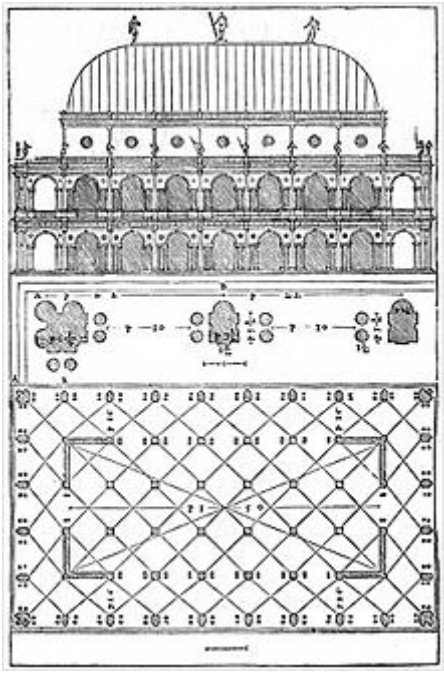
Palladio affronta il tema, dibattuto nel Cinquecento, del rapporto fra civiltà e natura e lo risolve "affermando il profondo senso naturale della civiltà, sostenendo che la suprema civiltà consiste nel raggiungere il perfetto accordo con la natura senza perciò rinunciare a quella coscienza della storia che è la sostanza stessa della civiltà".[16] Questo "spiega l'enorme fortuna che il pensiero e l'opera del Palladio avranno nel Settecento, quando i filosofi dell'Illuminismo sosterranno il fondamento naturale della civiltà umana".[16] Sono infatti neopalladiani molti edifici costruiti nei neonati Stati Uniti d'America come la Casa Bianca ed il Campidoglio a Washington o certi edifici di Monticello in Virginia. Neopalladiani sono pure la Redwood Library (1747) e la Marble House a Newport, l'Università della Virginia a Charlottesville, la Piantagione Woodlawn ad Assumption in Louisiana.

Ciò è stato possibile anche grazie all'opera di Ottavio Bertotti Scamozzi (1719-1790) che eseguì il rilievo quotato di tutte le opere di Andrea Palladio. Ogni edificio fu rappresentato in pianta, prospetto e sezione attraverso tavole nitidissime. L'unità di misura utilizzata fu il piede vicentino pari a m. 0,356. Queste tavole rappresentano da sempre una utile guida per quanti intendono progettare un edificio in stile palladiano.

Teoria delle proporzioni architettoniche

Un contributo fondamentale di Palladio è il celebre trattato *I quattro libri dell'architettura*, pubblicato a Venezia nel 1570, che definì i canoni classici degli ordini architettonici, la progettazione di ville patrizie, di palazzi pubblici e di ponti in legno o muratura.

Si tratta del più celebre fra tutti i trattati di architettura rinascimentale che anticipò lo stile dell'architettura neoclassica. I disegni, gli aspetti stilistici e le proporzioni formali contenute in questo trattato influenzarono in modo determinante tutta la produzione architettonica successiva, dall'illuminismo all'Ottocento, fino alla nascita del Movimento Moderno nel Novecento. Palladio in questo trattato sviluppa la teoria delle proporzioni architettoniche già presente nell'antico trattato *De architectura* dell'architetto romano Vitruvio di cui Palladio stesso curò una edizione illustrata nel 1567 assieme a Daniele Barbaro.[17]



La Basilica Palladiana di Vicenza, con le proporzioni formali, tratta da *I quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio (Venezia, 1570)

Secondo Palladio le dimensioni di un edificio pubblico o di una villa, dei suoi elementi costruttivi (archi, travi, colonne) e dei suoi elementi stilistici (capitelli, fregi, balaustre, decorazioni) potevano essere ricavati in proporzione dalle tavole del trattato.

Nei *Quattro libri*[18] Palladio indica di far riferimento al diametro della colonna di un edificio come unità di misura di riferimento (detta *modulo*) per proporzionare tutti gli altri elementi costruttivi e stilistici della costruzione. Ad esempio lo spessore di una trave di ordine tuscanico poteva essere dimensionato come i 3/4 del diametro della colonna, l'altezza della colonna come 7 volte il suo diametro e la lunghezza della trave come 5 volte il diametro della colonna.

In modo analogo anche per gli altri ordini architettonici sono definite le relative proporzioni: per l'ordine dorico, ionico, corinzio e per l'ordine composito. Ad esempio per l'ordine composito Palladio indica[19] di dimensionare lo spessore della trave e delle cornici superiori come il doppio del diametro della colonna (2 moduli) e di dimensionare l'altezza della colonna come 10 volte il suo diametro (10 moduli). Questo modo di presentare gli aspetti formali ed estetici degli elementi architettonici, impostati con canoni formali ben precisi, in rapporto anche con teorie e studi di altri trattatisti[20] del passato ed intellettuali coevi[21], fu denominata *teoria delle proporzioni* ed ebbe ampi sviluppi sia nei trattatisti dell'architettura rinascimentale, sia in quella neoclassica e di altre epoche.

Il trattato di Palladio è stato fino ad oggi un modello classico insuperato per comporre un edificio con precise *regole formali* e *proporzionali*. Queste proporzioni permettono di attribuire alle architetture classiche un carattere monumentale maestoso e allo stesso tempo organico ed integrato con gli altri aspetti stilistici delle decorazioni pittoriche e scultoree.

Opere

La reputazione di Palladio agli inizi, come pure dopo la morte, si è fondata sulla sua abilità di progettista di ville.[4] Tra le opere più significative e innovative spicca Villa Almerico–Capra, detta *La Rotonda*: la pianta è quadrata con ripartizione simmetrica degli ambienti, raggruppati intorno ad un salone circolare ricoperto da una cupola. In ognuna delle quattro facciate si trova un classico pronao con colonne ioniche e timpano a dentelli. È pensata come luogo di intrattenimento, su modello romano, non come centro produttivo come altre ville palladiane. La cupola centrale (11 metri di luce), che nel progetto di Palladio doveva essere emisferica, fu realizzata postuma su modello differente, rievocando le linee di quella del Pantheon romano.

Basilica Palladiana, Vicenza

Maestoso è il Teatro Olimpico di Vicenza, ultima opera dell'artista: la ripida cavea si sviluppa direttamente dall'orchestra per culminare nel solenne colonnato trabeato. Il palcoscenico appena rialzato è definito da un fondale architettonico fisso da cui partono cinque strade illusionisticamente lunghissime (opera di Vincenzo Scamozzi, che completò il teatro alla morte del maestro). Qui trionfa tutta l'esperienza del maestro in una felice sintesi con la poetica di Vitruvio. L'architettura ed i motivi del teatro classico romano storicamente all'aperto, vengono portati all'interno di uno spazio chiuso ma al contempo aperto dalle profonde prospettive al di là dei grandi portali, in un concetto modernissimo di dinamismo spaziale.

Palazzo Chiericati

Cronologia delle opere

Nota: L'ordine cronologico si riferisce alla concezione progettuale dell'opera, che non sempre corrisponde all'inizio della costruzione.[22]

Villa Foscari detta *La Malcontenta*

- 1531: Portale della chiesa di Santa Maria dei Servi, Vicenza (attribuito; con Girolamo Pittoni e Giacomo da Porlezza)
- 1534 (costruzione 1534 - 1538): Villa Trissino a Cricoli, Vicenza (attribuita per tradizione ma progettata da Gian Giorgio Trissino)
- 1536: Portale della Domus Comestabilis, Vicenza (attribuito)
- 1537 (costruzione 1539 - 1557): Villa Godi, per Girolamo, Pietro e Marcantonio Godi, Lonedo di Lugo di Vicenza
- 1539 circa (costruzione 1539 - 1587): Villa Piovene, per Tommaso Piovene, Lonedo di Lugo di Vicenza (attribuzione incerta)
- 1540 (costruzione 1540 - 1542): Palazzo Civena, per Giovanni Giacomo, Pier Antonio, Vincenzo e Francesco Civena, Vicenza (ricostruito nel 1750 e dopo la seconda guerra mondiale)
- Prima del 1542 (costruzione 1542 - 1543; 1555 circa): Villa Gazzotti, per Taddeo Gazzotti, Bertesina, Vicenza

Villa Capra detta La Rotonda

- 1542 (costruzione 1542 - 1560): Villa Valmarana, per Giuseppe e Antonio Valmarana, Vigardolo di Monticello Conte Otto (Vicenza)
- 1542 (costruzione 1542 - 1558): Palazzo Thiene, per Marcantonio e Adriano Thiene, Vicenza (probabilmente su progetto di Giulio Romano)
- 1542 (costruzione 1542 - 1545): Villa Pisani, per Vettore, Marco e Daniele Pisani, Bagnolo di Lonigo (Vicenza)
- 1542? (costruzione prima del 1545 - 1550): Villa Thiene, per Marcantonio e Adriano Thiene, Quinto Vicentino (Vicenza) (probabile modifica di un progetto di Giulio Romano)
- 1545: Palazzo Garzadori in contra' Piancoli, per Girolamo Garzadori, Vicenza (non realizzato, attribuzione incerta)
- 1546-1549 (costruzione 1549 - 1614): Logge del Palazzo della Ragione (Basilica Palladiana), per il Consiglio cittadino, Vicenza (completamento postumo nel 1614)
- 1546 circa: Villa Contarini degli Scrigni, per Paolo Contarini e fratelli, Piazzola sul Brenta (Padova) (attribuita)
- 1546 circa (costruzione: 1546 - 1552): Palazzo Porto, per Iseppo da Porto, Vicenza
- 1547 (costruzione 1547, 1565): Villa Arnaldi, per Vincenzo Arnaldi, Meledo di Sarego (Vicenza) (incompiuto)
- 1548 circa (costruzione 1548 - prima del 1555): Villa Saraceno, per Biagio Saraceno, Finale di Agugliaro (Vicenza)
- 1548 circa (costruzione: prima del 1570): Villa Caldogno, per Losco Caldogno, Caldogno (Vicenza) (attribuito)
- 1548 (costruzione 1554 - 1556): Villa Angarano, per Giacomo Angarano, Bassano del Grappa (Vicenza) (barchesse; corpo centrale riedificato da Baldassarre Longhena)
- 1548 (costruzione 1548 - 1552): Palazzo Volpe in contra' Gazzolle, per Antonio Volpe, Vicenza (attribuzione incerta)
- 1549 (costruzione 1549 - 1563): Villa Pojana, per Bonifacio Pojana, Pojana Maggiore (Vicenza)
- 1550 (costruzione 1551 - 1557; 1680 circa): Palazzo Chiericati, per Girolamo Chiericati, Vicenza (completato postumo nel 1680 circa)
- 1550 (costruzione 1550 - 1552): Ponte sul Cismon, Cismon del Grappa (Vicenza) (distrutto)
- Dopo il 1550 (costruzione 1555 circa - 1584): Villa Chiericati, per Giovanni Chiericati, Vancimuglio di Grumolo delle Abbadesse (Vicenza) (completata postuma nel 1584 da Domenico Groppino)
- 1552 (costruzione 1552; 1569; 1588): Villa Cornaro, per Giorgio Cornaro, Piombino Dese (Padova)

Teatro Olimpico

Villa Pisani a Bagnolo di Lonigo, da *I quattro libri dell'architettura*

Villa Badoer

Villa Emo

- 1552 circa (costruzione 1552 - 1555): Villa Pisani, per Francesco Pisani, Montagnana (Padova)
- 1553 circa: Villa Ragona Cecchetto, per Girolamo Ragona, Ghizzole di Montegaldella (Padova) (progetto non realizzato)
- 1553 circa e 1567 (costruzione 1553 - 1554; 1575): Barchesse di Villa Trissino, per Ludovico e Francesco Trissino, Meledo di Sarego (Vicenza) (unica parte superstite del progetto mai compiuto per una villa)
- 1554 (costruzione 1554 - 1558): Villa Porto, per Paolo Porto, Vivaro di Dueville (Vicenza) (attribuita)
- 1554 circa (costruzione 1554 - 1558): Villa Barbaro, per Daniele e Marcantonio Barbaro, Maser (Treviso)
- 1554? (costruzione 1560 - 1565): Villa Foscari detta *La Malcontenta*, per Nicolò e Alvise Foscari, Malcontenta di Mira
- 1554? (costruzione: 1555 ?): Villa Zeno, per Marco Zeno, Donegal di Cessalto (Treviso)
- 1554? (costruzione 1560-1564): Villa Mocenigo "sopra la Brenta", Dolo (Venezia) (demolita)
- 1554 - 1555 circa (costruzione prima del 1556): Villa Badoer detta *La Badoera*, per Francesco Badoer, Fratta Polesine (Rovigo)

Basilica di San Giorgio Maggiore (Venezia)

Palazzo del Capitanio, Vicenza

- 1555 circa: Palazzo Dalla Torre, per Giambattista Dalla Torre, Verona (solo parzialmente realizzato; parzialmente distrutto da un bombardamento nel 1945)
- 1555?: Palazzo Poiana in contra' San Tomaso, per Bonifacio Pojana, Vicenza (incompiuto)
- 1555 - 1556 ?: Palazzo Garzadori, per Giambattista Garzadori, Polegge, Vicenza (progetto non realizzato)
- Prima del 1556 (costruzione 1559 - 1565): Villa Emo, per Leonardo Emo, Fanzolo di Vedelago (Treviso)
- 1556: Arco Bollani, per Domenico Bollani, Udine (attribuito)
- 1556 circa (costruzione 1556 - 1595): Palazzo Antonini, per Floriano Antonini, Udine (alterato da vari interventi successivi)
- 1556 (costruzione 1563 - 1567): Barchessa di Villa Thiene, per Francesco Thiene e figli, Cicogna di Villafranca Padovana (Padova) (non completato)
- Dopo il 1556: Loggia Valmarana, per Gian Luigi Valmarana, Vicenza (attribuzione incerta)
- 1557 - 1558: Palazzo Trissino in contra' Riale, per Francesco e Ludovico Trissino, Vicenza (progetto non realizzato)
- 1558 (costruzione 1558 - 1559; 1564 - 1566): Cupola della Cattedrale di Vicenza (distrutta nella seconda guerra mondiale e ricostruita)
- 1559: Facciata per la basilica di San Pietro di Castello, Venezia (completata postuma)
- 1559 (costruzione 1559 - 1562): Casa Cogollo, per Pietro Cogollo, nota come *Casa del Palladio*, Vicenza (attribuito)
- 1560 (costruzione 1560 - 1563): refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore, Venezia
- 1560 (costruzione 1561 - 1562): Convento della Carità, Venezia (realizzati solo chiostro e atrio distrutto nel 1630 in un incendio)
- 1560: Monumento a Giano Fregoso nella chiesa di Santa Anastasia dei Domenicani, per Ercole Fregoso, Verona (attribuzione incerta; con Danese Cattaneo)

- 1560 (costruzione 1560 - 1565; 1574 - 1575): Palazzo Schio, per Bernardo Schio, Vicenza (facciata)
- 1560? (costruzione dopo il 1563 - prima del 1565; dopo il 1570?): Villa Repeta, per Mario Repeta, Piazza Vecchia, Campiglia dei Berici (Vicenza) (distrutta da un incendio e ricostruita in altra foggia nel 1672)
- 1560 circa (costruzione tra 1563 e 1566): Palazzo Pojana, per Vincenzo Pojana, Vicenza (attribuito)
- 1561 circa (costruzione prima del 1569): Barchesse grandi di villa Pisani, Bagnolo di Lonigo (Vicenza) (attribuite; distrutte)
- 1561: Teatro ligneo in Basilica per *L'Amor Costante* del Piccolomini, per l'Accademia Olimpica, Vicenza
- Dopo il 1561: Palazzo Della Torre ai Portoni della Bra', per Giambattista Della Torre, Verona (progetto non realizzato)
- 1562: Teatro ligneo in Basilica a Vicenza per la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino, per l'Accademia Olimpica, Vicenza
- 1562 (costruzione 1564 - 1566): Villa Sarego detta "La Miga", per Annibale Serego, Miega di Cologna Veneta (Verona) (incompiuta, demolita negli anni 1920)
- 1563 circa (costruzione 1564 - 1566): Villa Valmarana, per Gianfrancesco Valmarana, Lisiera di Bolzano Vicentino (Vicenza)
- Dopo il 1563: Monumento funebre a Luigi Visconti nel chiostro del Capitolo nella Basilica del Santo, Padova (attribuito)
- 1564 (costruzione 1564 - 1565): Porta e cappella Almerico della Cattedrale di Vicenza, per Paolo Almerico, Vicenza
- 1564: Facciata della chiesa di San Francesco della Vigna, per Giovanni Grimani, Venezia
- 1564 (costruzione 1565 - 1586): Palazzo Pretorio, per il Consiglio cittadino, Cividale del Friuli (Udine) (progetto, attribuito)
- 1564?: Palazzo Angaran, per Giacomo Angaran, Vicenza (progetto non realizzato)
- Dopo il 1564: Palazzo Capra al Corso, per Giulio Capra, Vicenza (progetto non realizzato)
- Dopo il 1564 (costruzione 1565 - 1570): Villa Forni Cerato, per Girolamo Forni, Montecchio Precalcino (Vicenza)
- 1565 (costruzione 1565 - 1576): chiesa del monastero di San Giorgio Maggiore, per la Congregazione di Santa Giustina, Venezia (conclusa postuma tra il 1607 e il 1611 con una diversa facciata)
- 1565 (costruzione 1571 - 1572): Loggia del Capitanio, per il Consiglio cittadino, Vicenza
- 1565 (costruzione 1566 - 1580): Palazzo Valmarana, per Isabella Nogarola Valmarana, Vicenza
- 1565 (costruzione 1565 - 1585 circa): Villa Serego, per Marcantonio Serègo, Santa Sofia di Pedemonte, San Pietro in Cariano (Verona)
- 1566 - 1567 (costruzione 1567 - 1605): Villa Almerico Capra detta "La Rotonda", per Paolo Almerico, Vicenza (completata postuma nel 1585 da Vincenzo Scamozzi)
- 1566: Ponte di Rialto, Venezia (progetto non realizzato)
- 1567; 1569: Ponte di Bassano, Bassano del Grappa (ricostruito nel 1748 e dopo la seconda guerra mondiale)
- 1569 (costruzione 1570 - 1575): Palazzo Barbaran da Porto, per Montano Barbarano, Vicenza
- 1569 o 1580 ? (costruzione 1580 - 1588): Ponte sul Tesina, Torri di Quartesolo (Vicenza) (attribuito)
- 1570 (costruzione 1572 - 1580): Villa Porto, per Iseppo da Porto, Molina di Malo (Vicenza) (incompiuta)

- 1571 ? (costruzione 1572 - 1585): Palazzo Porto in piazza Castello, per Alessandro Porto, Vicenza (incompiuto; parzialmente completato nel 1615 da Vincenzo Scamozzi)
- 1572 ? (costruzione prima del 1586 - anni 1610): Palazzo Thiene Bonin Longare, per Francesco Thiene, Vicenza (progetto; costruito da Vincenzo Scamozzi)
- 1574: Sale di Palazzo Ducale, Venezia
- 1574: studi per la facciata della Basilica di San Petronio, Bologna
- 1574 o 1579 ?: Chiesa delle Zitelle, Venezia (attribuzione incerta)
- 1576 circa (costruzione 1576 - 1580): Cappella Valmarana, per Isabella Nogarola Valmarana, nella chiesa di Santa Corona, Vicenza
- 1576 (costruzione 1595): Arco delle Scalette, per Giacomo Bragadino, Vicenza (attribuito, realizzato postumo)
- 1576 (costruzione 1577 - 1586): Basilica del Redentore, Venezia
- 1578 (costruzione 1588 - 1590): chiesa di Santa Maria Nova, Vicenza (attribuito, progetto, costruito postumo)
- 1579: Porta Gemona, per il Consiglio cittadino, San Daniele del Friuli (Udine)
- 1580: chiesa di Santa Lucia, Venezia (disegni per l'interno; demolita)
- 1580 (costruzione 1580 - 1584): Tempietto di Villa Barbaro, per Marcantonio Barbaro, Maser (Treviso)
- 1580 (costruzione 1580 - 1584): Teatro Olimpico, per l'Accademia Olimpica, Vicenza (completato postumo nel 1585 da Vincenzo Scamozzi)

Lo stile di Palladio

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Palladianesimo***.

L'architettura del Palladio, benché quasi totalmente confinata nel Veneto, divenne presto famosa e studiata in tutta Europa e da qui negli altri paesi di tradizione anglosassone, dando vita a un fenomeno culturale noto come palladianesimo, diffuso in particolare nel Regno Unito, in Irlanda, negli Stati Uniti, come pure in Russia. In Inghilterra tra i primi ad ispirarsi al suo stile furono Inigo Jones e Christopher Wren; un altro suo ammiratore fu l'architetto Richard Boyle, più noto come Lord Burlington, che - con William Kent - progettò la Chiswick House.

La Casa Bianca, residenza del presidente degli Stati Uniti d'America, è progettata in stile palladiano, così come la residenza di Monticello progettata per sé da Thomas Jefferson[23]. Con la risoluzione n. 259 del 6 dicembre 2010 il Congresso degli Stati Uniti d'America ha riconosciuto Palladio come "padre dell'architettura americana"[24][25][26].

Il palladianesimo negli Stati Uniti: la *Rotunda* dell'Università della Virginia, progettata in stile palladiano da Thomas Jefferson.

Pubblicazioni

- Andrea Palladio, *I quattro libri di architettura (edizione a stampa, con note storico-critiche)*, a cura di Paola Marini, Licisco Magagnato, Milano, edizioni Il Polifilo, 1980. ISBN non esistente
- Andrea Palladio, *I quattro libri di architettura (copia anastatica prima edizione Venezia 1570)*, Hoepli, 1990.

- Andrea Palladio, *I quattro libri di architettura*, a cura di Claudio Pierini, (edizione con note iconografiche e storico-critiche), Verona, Cierre Grafica, 2014, ISBN 978-88-98768-04-2.
- Andrea Palladio, *Delle case di villa*, U. Allemandi & C., 2005, ISBN 88-422-1350-0

Note

1. Lionello Puppi, *Il volto del Palladio*, su *vicenzanews.it*, 2003. URL consultato l'11 settembre 2011.
2. ^ Benché Lionello Puppi identifichi l'autore in Giovanni Battista Maganza, amico di Palladio, ipotesi credibile anche per Vittorio Sgarbi, l'attribuzione non è unanime. Secondo Guido Beltramini, direttore del CISA di Vicenza, sarebbe invece opera di un pittore toscano minore dell'Ottocento. Rubato il ritratto di Palladio di Villa Valmarana (Vicenza) - ArtsLife | ArtsLife (http://www.artslife.com/2014/10/06/rubato-il-ritratto-di-palladio-di-villa-valmarana-vicenza/)
3. ^ Romanelli, p. 11.
4. Howard Burns, *Andrea Palladio (1508-1580)*, su *cisapalladio.org*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. URL consultato l'11 settembre 2011 (archiviato dall'url originale il 4 ottobre 2011). Copia del testo (http://www.villadeivescovi.org/trissino_palladio.htm) Archiviato (https://web.archive.org/web/20131111141604/http://www.villadeivescovi.org/trissino_palladio.htm) l'11 novembre 2013 in Internet Archive. sul sito villadeivescovi.org
5. ^ Goethe da *Il Viaggio in Italia Incontro a Vicenza. Sguardi su Palladio 19-25 settembre 1786*.
6. ^ "Petrus, dictus a Gondola", si legge in un documento del 1512.
7. Nell'atto di iscrizione alla corporazione di Vicenza (conservato presso la Biblioteca civica Bertoliana), Andrea viene citato come "fiolo de Piero da Padova monaro (mugnaio), garzon de maistro Zuanne e maistro Jerolimo, compagni taiapria (tagliapietra) in Pedemuro".
8. ^ Guido Beltramini, *PALLADIO, Andrea*, su *treccani.it*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 80 (2014). URL consultato il 17 gennaio 2016 (archiviato il 17 gennaio 2016).
9. ^ Le fraglie erano corporazioni di arti e mestieri o confraternite religiose allocate in Veneto e nei territori facenti parte della Repubblica di Venezia.
10. ^ "Palladio" era il nome del personaggio di un angelo nel poema epico di Gian Giorgio Trissino *L'Italia liberata dai Goti* (1527, pubbl. 1547), ed è anche un riferimento indiretto alla mitologia greca: Pallade Atena era la dea della sapienza, particolarmente della saggezza, della tessitura, delle arti e, presumibilmente, degli aspetti più nobili della guerra; Pallade, a sua volta, è un'ambigua figura mitologica, talvolta maschio talvolta femmina che, al di fuori della sua relazione con la dea, è citata soltanto nell'Eneide di Virgilio. Ma è stata avanzata anche l'ipotesi che il nome possa avere un'origine numerologica che rimanda al nome di Vitruvio, vedi Paolo Portoghesi (a cura di), *La mano di Palladio*, Torino, Allemandi, 2008, p. 177.
11. ^ Alfredo Pescante, *Palladio privato*, su *villevenete.org*, Il Gazzettino, 24 agosto 2008. URL consultato l'11 settembre 2011 (archiviato dall'url originale il 16 maggio 2009)..
12. ^ Enea (morto prima del 1578) e Lavinia, che si sposerà nel 1556 con Tomasello Tomaselli, facendo almeno undici figli - del cui destino non abbiamo alcuna notizia - prima di morire nel 1629.
13. ^ Guido Beltramini, *Palladio ha perso la faccia*, su *ArtEconomy24*, Il Sole 24 ore, 16 novembre 2008. URL consultato l'11 settembre 2011.
14. ^ *Mostra del Palladio: Vicenza / Basilica Palladiana*, Electa, 1973, p. 46.
15. ^ *Invito a Palladio*, Rusconi, 1980, p. 6.
16. Argan, p. 227.

17. ^ Il trattato *De Architettura* dell'architetto romano Vitruvio, scritto in latino, fu conosciuto soprattutto dopo che fu tradotto in italiano e pubblicato a Venezia nel 1511 con le illustrazioni dell'architetto veronese Fra Giovanni Giocondo. Nella seconda metà del Cinquecento si ebbe poi la famosa edizione del Barbaro (Venezia, 1567) che riportava 120 illustrazioni originali disegnate da Andrea Palladio.
18. ^ Vedi edizione Venezia 1750, libro primo, p. 16.
19. ^ Vedi *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1750, *libro primo*, p. 45.
20. ^ F. Canali, Plinio il Vecchio, *Leon Battista Alberti e le fonti antiche e moderne nei "Commentari" a Vitruvio di Daniele Barbaro e il contributo di Andrea Palladio*, in <<*Studi veneziani*>>, 60, 2010.
21. ^ F. Canali, *Tra Firenze e Venezia: Daniele Barbaro, Andrea Palladio ... Cosimo Bartoli e Giorgio Vasari*, in <<*Bollettino della Società di Studi Fiorentini*>>, 22, 2013.
22. ^ Fonte principale cronologia: *Catalogo opere [di Palladio]*, su *mediateca.cisapalladio.org*, CISA. URL consultato l'11 novembre 2013 (archiviato dall'url originale il 30 ottobre 2013).
23. ^ Bill Bryson, *Breve storia della vita privata*, Guanda, 2011 [2010], pp. 309-311, ISBN 978-88-6088-415-2.
24. ^ *Il Congresso degli Stati Uniti riconosce in Palladio "il padre dell'architettura americana"*, su *cisapalladio.org*, CISA. URL consultato l'11 settembre 2011 (archiviato dall'url originale il 30 maggio 2013).
25. ^ Roberto Ciliberto, *Palladio, Padre della cultura americana (intervista a Guido Beltramini)*, su *eccellenzeitaliane.it*. URL consultato il 12 novembre 2013 (archiviato dall'url originale il 12 novembre 2013).
26. ^ *Testo tradotto della risoluzione* (**PDF**), su *Villaemo.org*. URL consultato il 30 novembre 2015 (archiviato dall'url originale l'8 marzo 2016).

Bibliografia

Fonti critiche

- James S. Ackerman, *Palladio*, in *PBE*, Einaudi, 1972.
- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol.3, p. 227.
- Guido Beltramini, *Palladio privato*, Venezia, Marsilio, 2008, ISBN 978-88-317-9473-2.
- F. Canali, Andrea Palladio e il lessico dell'ordine architettonico nei "Quattro libri" (1570), Altralinea Edizioni, Firenze, 2021
- Giandomenico Romanelli, *Palladio*, Volume 98 di Art dossier, Firenze, Giunti Editore, 1995, ISBN 88-09-76194-4.
- Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 1973, ISBN 978-0-7148-1625-8.

Approfondimenti

- Guido Bertramini (a cura di), *Andrea Palladio. Il mistero del volto*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 3 dicembre 2016 – 4 giugno 2017), Milano, Officina Libraria, 2016, ISBN 978-88-99765-18-7
- Fritz Burger, *Le ville di Andrea Palladio*, U. Allemandi & C., 2005, ISBN 88-422-1350-0
- Corrado Buscemi, *Il sigillo del Palladio*, Caselle di Sommacampagna, Verona, Cierre Grafica, 2008, ISBN 978-88-95351-05-6.
- André Chastel, Renato Cevese (a cura di), *Andrea Palladio: nuovi contributi*, Milano, Electa, 1990. ISBN non esistente
- Sören Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts - Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, Petersberg 2014, ISBN 978-3-86568-847-7

- Emanuela Garofalo, Giuseppina Leone, *Palladio e la Sicilia*, Palermo, Caracol, 2004, ISBN 88-89440-01-5.
- Decio Gioseffi, *Andrea Palladio*, Empoli, Ibiskos Editrice Risolo, 2007, ISBN 978-88-546-0418-6.
- Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 1998, ISBN 978-88-7166-324-1.
- Vincenzo Scamozzi, Intorno alle ville, U. Allemandi & C., 2005, ISBN 88-422-1150-8
- Robert Tavenor, *Palladio e il Palladianesimo*, Milano, 1992, ISBN 978-88-18-91031-5.
- Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949); *Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo*, tr. it. di Renato Pedio, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1964. ISBN 88-06-13556-2
- Gianpietro Olivetto, "Andrea Palladio, la famiglia, l'opera, il suo tempo", Itinera Progetti Editore, Bassano del Grappa (VI), 2022, ISBN 978-88-32239-30-0

Voci correlate

- Architettura rinascimentale
- *I quattro libri dell'architettura*
- Palladianesimo
- Vincenzo Scamozzi
- Vicenza
- Monumenti di Vicenza
- Palazzi di Vicenza
- Storia dell'architettura religiosa a Vicenza
- Storia dell'urbanistica e architettura di Vicenza
- Gian Giorgio Trissino
- Giovanni Antonio Fasolo
- Villa
- Villa veneta
- Ville palladiane
- Palladio (film) di *Giacomo Gatti*

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Andrea Palladio**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Andrea Palladio**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Andrea Palladio (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Andrea_Palladio?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- (IT, EN) *Palladio Museum*, su *palladiomuseum.org*.
- (EN) Andrea Palladio (https://web.archive.org/web/20090927133638/http://www.architecture.com/LibraryDrawingsAndPhotographs/Palladio/AndreaPalladio/AndreaPalladio.aspx) nel sito del RIBA

- Andrea Palladio e gli itinerari turistici (https://web.archive.org/web/20190329150250/http://www.visitpalladio.com/) (Consorzio di promozione turistica di Vicenza e provincia)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 17227673 (https://viaf.org/viaf/17227673) · ISNI (EN) 0000 0001 2122 2209 (http://isni.org/isni/0000000121222209) · SBN CFIV075479 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV075479?core=autoriall) · BAV 495/70240 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_70240) · CERL cnp01238124 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01238124) · ULAN (EN) 500021650 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500021650) · LCCN (EN) n80038415 (http://id.loc.gov/authorities/names/n80038415) · GND (DE) 118591355 (https://d-nb.info/gnd/118591355) · BNE (ES) XX1081333 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1081333) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1081333) · BNF (FR) cb119184708 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119184708) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119184708) · J9U (EN, HE) 987007266209705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007266209705171) · NSK (HR) 000144764 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000144764) · NDL (EN, JA) 00452046 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00452046) · CONOR.SI (SL) 9665635 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/9665635) · WorldCat Identities (EN) lccn-n80038415 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n80038415)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Andrea_Palladio&oldid=133212679"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 apr 2023 alle 15:45.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Raffaello Sanzio

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Raffaello" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Raffaello (disambigua)**.*

Raffaello Sanzio (Urbino, 28 marzo o 6 aprile 1483 – Roma, 6 aprile 1520) è stato un pittore e architetto italiano, fra i più celebri del Rinascimento.

Autoritratto (1506 circa), Galleria degli Uffizi, Firenze

Considerato uno dei più grandi artisti di ogni tempo e fra i massimi interpreti del concetto estetico del Bello[1], Raffaello ha vissuto una parabola lavorativa relativamente breve ma estremamente prolifica e profondamente innovativa[2] per le numerose opere iconiche[3] e per il modo in cui queste sono state prodotte, avvalendosi di una bottega altamente strutturata e composta da numerosi professionisti di altissimo livello e varie discipline che il maestro dirigeva e a cui affidava buona parte del suo lavoro[1]. La "maniera" di Raffaello fu di vitale importanza per lo sviluppo del linguaggio artistico dei secoli a venire, sia per emulazione da parte dei suoi collaboratori che ne portarono avanti il linguaggio per decenni in tutta Europa[4] raccolti nella scuola del manierismo, sia per contrasto attraverso il rifiuto dell'opera raffaellesca iniziato da Caravaggio[5]. A tutto questo si aggiunge il pionieristico lavoro di studio e recupero delle vestigia dell'arte romana, impostato su rigorosi criteri scientifici, che lo rendono fra i padri dell'archeologia e della tutela dei beni culturali[6].

Autoritratto con un amico (1518 circa), Louvre, Parigi

La sua influenza sulla storia dell'arte occidentale è straordinariamente estesa. Impostosi come modello fondamentale per tutte le accademie di belle arti fino alla prima metà dell'Ottocento, il mito di Raffaello ha raggiunto le avanguardie del XX secolo[3][7][8] e l'arte contemporanea del XXI secolo[9][10], fino a lambire altre arti come il cinema e il fumetto[11].

Indice

Biografia
- Gioventù (1483-1504)
  - Origini (1483-1493)
    - Prima formazione artistica
    - Primo incontro con il Perugino
  - Apprendistato dal Perugino (1494-1498)
  - Città di Castello (1499-1504)
  - Perugia e gli altri centri (1501-1505)

- A Siena
- Lo *Sposalizio della Vergine* (1504)
- Il periodo fiorentino (1504-1508)
  - Commissioni dall'Umbria
  - Commissioni dalle Marche
  - La serie delle Madonne
  - I ritratti
  - La pala Baglioni
  - La Madonna del Baldacchino
- Il periodo romano (1509-1520)
  - La Stanza della Segnatura
  - La Stanza di Eliodoro
  - Per Agostino Chigi
  - I ritratti
    - La Fornarina
  - Il rinnovo della pala d'altare
  - Le tavole
  - La bottega
  - Stanza dell'Incendio di Borgo
  - Gli arazzi per la Sistina
  - Commissioni inevase
  - Raffaello architetto
  - Basilica di San Pietro
  - Palazzi
  - Villa Madama
  - Lo studio dell'antico
  - Le Logge
  - La Trasfigurazione
  - La morte

Raffaello e i contemporanei
- Raffaello e Leonardo
- Raffaello e Michelangelo

Raffaello e l'incisione

Influenza
- Stile visivo
- Metodo lavorativo

Opere
- Dipinti
  - Gioventù
  - Periodo fiorentino
  - Periodo romano
  - Opere postume della scuola
- Architettura
- Altro

Allievi o seguaci di Raffaello
Riconoscimenti
Raffaello nei mass media
Cinema e televisione
Teatro
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Gioventù (1483-1504)

La *Madonna di Casa Santi*, datata al 1498, è la prima opera nota di Raffaello

Origini (1483-1493)

Raffaello nasce a Urbino «il 28 marzo o il 6 aprile dell'anno 1483, in Venerdì Santo a ore tre di notte, d'un Giovanni de' Santi, pittore non molto eccellente, ma sì bene uomo di buono ingegno et atto a indirizzare i figliuoli per quella buona via che a lui, per mala fortuna sua, non era stata mostra nella sua gioventù»[12]. Il Venerdì Santo del 1483 corrisponde al giorno 28 marzo, tuttavia esiste un'altra versione secondo la quale il giorno di nascita del maestro urbinate dovrebbe essere il 6 aprile, come testimoniato dalla lettera di Marcantonio Michiel ad Antonio Marsilio (confermata dall'epitaffio un tempo ritenuto opera di Pietro Bembo e oggi invece attribuito al poeta Antonio Tebaldeo) che sottolinea come la data del giorno e dell'ora di morte di Raffaello, apparentemente coincidente con quella di Cristo - ore 3 del 6 aprile, venerdì prima di Pasqua - corrispondano esattamente con la data della sua nascita. La discordanza delle fonti e lo status leggendario e para-religioso raggiunto dall'artista già in vita, che generò numerosi racconti apocrifi, impedisce di accertare la data della sua nascita.

Raffaello fu il primo e unico figlio di Giovanni Santi e di Magia di Battista di Nicola Ciarla; il cognome "Sanzio" con cui è noto è una delle possibili declinazioni di "Santi" derivata dal latino "Sancti", con cui Raffaello sarà poi solito, nella maturità, firmare le sue opere. La madre morì il 7 ottobre 1491[13], quando Raffaello aveva otto anni, e il padre si risposò poco dopo con una certa Berardina di Piero di Parte, dalla quale ebbe la figlia Elisabetta. Successivamente, alla morte di Giovanni Santi, i suoi familiari avranno problemi legali con le due donne per motivi finanziari[14].

Prima formazione artistica

Nella formazione di Raffaello fu determinante il fatto di essere nato e di aver trascorso la giovinezza a Urbino, che in quel periodo era un centro artistico di primaria importanza che irradiava in Italia e in Europa gli ideali del Rinascimento. Qui Raffaello, avendo accesso con il padre alle sale del Palazzo Ducale, ebbe modo di studiare le opere di Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Pedro Berruguete, Giusto di Gand, Antonio del Pollaiolo, Melozzo da Forlì e altri[13].

Raffaello apprese probabilmente i primi insegnamenti di disegno e pittura dal padre[12], che almeno dagli anni ottanta del Quattrocento era a capo di una fiorente bottega, impegnata nella creazione di opere per l'aristocrazia locale e per la famiglia ducale, come la serie delle *Muse* per il tempietto del palazzo, nonché l'allestimento di spettacoli teatrali[13]. Giovanni Santi inoltre aveva una conoscenza diretta e aggiornatissima della pittura contemporanea non solo italiana, come dimostra una sua efficace *Cronaca rimata*, scritta in occasione delle nozze di Guidobaldo con Elisabetta Gonzaga[13], e lavorò in varie località dell'Italia centrale, fra cui Cagli dove nella Cappella Tiranni ritrasse sé stesso e suo figlio fra i personaggi di un affresco.

La *Madonna del Pesce*, realizzata quindici anni dopo l'affresco di Casa Santi durante il periodo della maturità romana, mostra la forte continuità tematica del pittore

Nella bottega del padre, il giovanissimo Raffaello apprese le nozioni di base delle tecniche artistiche, tra cui probabilmente anche la tecnica dell'affresco: una delle primissime opere a lui attribuite è infatti la *Madonna di Casa Santi* databile al 1498, delicata pittura murale realizzata a casa nella stanza in cui si crede sia nato[15].

Il 1º agosto 1494, quando Raffaello aveva undici anni, il padre morì. Tale data ha ridimensionato in alcuni studi il contributo della bottega paterna nella formazione dell'artista; è altresì comprovato come nel giro di pochissimi anni, in piena adolescenza, Raffaello raggiunse rapidamente una maturazione artistica che non può prescindere da un avviamento molto precoce alla professione pittorica[16].

Primo incontro con il Perugino

Non è noto attraverso quali vie il giovanissimo urbinate arrivò a far parte della bottega del Perugino: non sembra infatti credibile la notizia di Giorgio Vasari secondo la quale Raffaello sia stato allievo del Perugino ancora prima della morte del padre e persino di quella della madre[17]. Probabilmente, più che di un vero e proprio apprendistato a Perugia, il ragazzo ebbe modo di visitare spesso l'Umbria e frequentare saltuariamente la bottega di Perugino, intervallando l'attività in quella paterna, almeno fino alla morte del genitore: in quell'anno Raffaello ne ereditò l'attività, assieme ad alcuni collaboratori tra cui soprattutto Evangelista da Pian di Meleto[14] (artista quasi sconosciuto agli studi storico-artistici) e Timoteo Viti da Urbino, già attivo anche a Bologna dove era stato a diretto contatto con Francesco Francia[18].

Apprendistato dal Perugino (1494-1498)

Le prime tracce della presenza di Raffaello accanto a Perugino sono legate ad alcuni lavori della sua bottega tra il 1497 e il nuovo secolo. In particolare si è ritenuto di vedere un intervento di Raffaello nella tavoletta della *Natività della Madonna* nella predella della *Pala di Fano* (1497) e in alcune figure degli affreschi del Collegio del Cambio a Perugia (dal 1498), soprattutto dove le masse di colore assumono quasi un valore plastico ed è accentuato il modo di delimitare le parti in luce e quelle in ombra, con un generale

ispessimento dei contorni. Se comunque la sua mano è ancora difficile da individuare, a Perugia Raffaello dovette vedere per la prima volta le grottesche, dipinte sul soffitto del Collegio, che entrarono in seguito nel suo repertorio iconografico[19].

Resurrezione (1501), Museu de Arte, San Paolo del Brasile

Città di Castello (1499-1504)

Nel 1499 Raffaello, sedicenne, si trasferì con gli aiuti della bottega paterna a Città di Castello, dove ricevette la sua prima commissione indipendente: lo *stendardo della Santissima Trinità* per una confraternita locale che voleva offrire un'opera devozionale in segno di ringraziamento per la fine di una pestilenza proprio quell'anno. L'opera, sebbene ancora legata agli echi di Perugino e Luca Signorelli, presenta anche una profonda, innovativa freschezza, che gli garantì fama immediata presso la fiorente committenza locale, non essendo reperibili in città altri pittori di pregio dopo la partenza di Signorelli proprio nel 1499 alla volta di Orvieto[19].

Il 10 dicembre 1500 Raffaello ed Evangelista da Pian di Meleto ottennero dalle monache del monastero di Sant'Agostino un nuovo incarico, che è il primo documentato della carriera dell'artista, la *Pala del beato Nicola da Tolentino*, terminata il 13 settembre 1501; l'opera venne gravemente danneggiata da un terremoto nel 1789, le parti supersiti vennero squadrate una a una per essere vendute e sono oggi disperse in più musei. Nel contratto è interessante notare come Raffaello, poco più che esordiente, venga già menzionato come *magister Rafael Johannis Santis de Urbino*, prima dell'anziano collaboratore, testimoniando ufficialmente come venisse già, a diciassette anni, ritenuto pittore autonomo e dall'apprendistato concluso[20].

Crocifissione Gavari (1503-1504), National Gallery, Londra

A Città di Castello l'artista lasciò almeno altre due opere di rilievo, la *Crocifissione Gavari* e lo *Sposalizio della Vergine*. Nella prima, databile al 1502-1503, si nota una piena assimilazione dei modi di Perugino (un «Crucifisso, la quale, se non vi fusse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sì bene di Pietro», scrisse Vasari), anche se si notano però i primi sviluppi verso uno stile proprio, con una migliore interazione tra figure e personaggi e con accorgimenti ottici nelle gambe di Cristo che testimoniano la piena conoscenza degli studi di matrice urbinate, dove l'ottica e la prospettiva erano materia di studio comune fin dai tempi di Piero della Francesca[21]. La seconda opera è invece ampiamente riconosciuta dalla storiografia come un plateale superamento del rigido modello peruginesco[22] ed è spesso indicata come la prima opera pienamente autonoma dell'urbinate[23].

Perugia e gli altri centri (1501-1505)

Nel frattempo la fama di Raffaello cominciava ad allargarsi a tutta l'Umbria, facendone uno dei più richiesti pittori attivi in regione. Nella sola Perugia, negli anni tra il 1501 e il 1505, gli vennero commissionate ben tre pale d'altare: la *Pala Colonna*, per la chiesa delle monache di Sant'Antonio, la *Pala degli Oddi*, per San

Francesco al Prato e un'*Assunzione della Vergine* per le clarisse di Monteluce mai portata a termine, dipinta poi da Berto di Giovanni[24]. Si tratta di opere di impianto peruginesco, con una graduale messa a fuoco verso elementi stilistici più personali.

La *Pala Colonna*

Nella *Resurrezione* di San Paolo del Brasile Roberto Longhi lesse influssi di Pinturicchio - nel paesaggio, nei particolari della decorazione del sarcofago e nella preziosità delle vesti dei personaggi - legati a una fase databile al biennio 1501-1502.

Allo stesso periodo sono riferibili alcune *Madonne col Bambino* che, sebbene ancora ancorate all'esempio di Perugino, preludono già all'intenso e delicato rapporto tra madre e figlio dei più importanti capolavori successivi legati a questo tema[25]. Tra queste spiccano *Madonna Solly*, la *Madonna Diotallevi*, la *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco*[19].

Verso il 1503 l'artista dovette intraprendere una serie di brevi viaggi che lo portarono ai primi contatti con importanti realtà artistiche. Oltre alle città umbre e alla nativa Urbino, visitò quasi sicuramente Firenze, Roma (dove assistette alla consacrazione di Giulio II) e Siena. Si trattò di brevi viaggi, magari di qualche settimana, che non possono essere definiti veri e propri soggiorni[24]. A Firenze vide forse le prime opere di Leonardo da Vinci, a Roma entrò in contatto con la cultura figurativa classica (leggibile nel dittico delle *Tre Grazie* e il *Sogno del cavaliere*[21]), a Siena aiutò l'amico Pinturicchio, ben più anziano e in pieno declino, a preparare i cartoni per gli affreschi della Libreria Piccolomini, di cui restano due splendidi esemplari agli Uffizi, di incomparabile grazia ed eleganza rispetto al risultato finale[24].

A Siena

A Siena fu invitato da Pinturicchio, con il quale intesseva una stretta amicizia. Il pittore più anziano invitò Raffaello a collaborare agli affreschi della Libreria Piccolomini, fornendo dei cartoni che svecchiassero il suo stile ormai in una fase di declino, come si vede nei precedenti affreschi della Cappella Baglioni a Spello[24].

Sposalizio della Vergine (1504), Pinacoteca di Brera, Milano

Non è chiaro quante di queste composizioni vennero in effetti disegnate da Raffaello, ma quasi sicuramente deve essere di mano del Sanzio il cartone con la *Partenza di Enea Silvio Piccolomini per Basilea* oggi al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze[24].

Raffaello dovette abbandonare presto l'impresa, poiché, come riporta Vasari, venne a conoscenza, tramite alcuni pittori locali, delle lodi straordinarie a proposito del cartone della *Sant'Anna* di Leonardo, esposto nella basilica della Santissima Annunziata a Firenze, nonché del disegno della *Battaglia di Anghiari*, sempre di Leonardo, e del cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, che incuriosirono a tal punto il giovane pittore da farlo decidere di partire subito per la città sull'Arno[24].

Lo *Sposalizio della Vergine* (1504)

L'opera che conclude la fase giovanile, segnando un distacco ormai incolmabile con i modi del maestro Perugino, è lo *Sposalizio della Vergine*, datato 1504 e già conservato nella cappella Albizzini della chiesa di San Francesco di Città di Castello. L'opera si ispira a una pala analoga che il Perugino stava dipingendo in quegli stessi anni per il Duomo di Perugia, ma il confronto tra le due opere mette in risalto profonde differenze. Raffaello infatti copiò il maestoso tempio sullo sfondo, ma lo alleggerì allontanandolo dalle figure e ne fece il fulcro dell'intera composizione, che sembra ruotare attorno all'elegantissimo edificio a pianta centrale. Anche le figure sono più sciolte e naturali, con una disposizione nello spazio che evita un rigido allineamento sul primo piano, ma si assesta a semicerchio, bilanciando e richiamando le forme concave e convesse del tempio stesso[25].

Al centro del quadro vengono posizionati un gruppo di persone divise in due schiere, aventi come perno il sacerdote, il quale celebra il matrimonio tra la vergine Maria e San Giuseppe suo sposo. Il gruppo delle donne (dietro Maria) e il gruppo di uomini (dietro Giuseppe) formano due semicerchi aperti rispettivamente verso il tempio e verso lo spettatore.

A Firenze Raffaello soggiornò per quattro anni, pur facendo viaggi e brevi soggiorni altrove, e senza recidere i contatti con l'Umbria, dove continuò a spedire pale d'altare per le copiose commissioni che continuavano a giungergli.

Il periodo fiorentino (1504-1508)

Madonna del Cardellino (1506 circa), Gallerie degli Uffizi, Firenze

Raffaello si trovava a Siena, da Pinturicchio, quando gli giunse notizia delle straordinarie novità di Leonardo e Michelangelo impegnati rispettivamente agli affreschi della *Battaglia di Anghiari* e della *Battaglia di Cascina*. Desideroso di mettersi subito in viaggio, si fece preparare una lettera di presentazione da Giovanna Feltria, sorella del duca di Urbino e moglie del duca di Senigallia e "prefetto" di Roma. Nella lettera, datata 1º ottobre 1504 e indirizzata al gonfaloniere a vita Pier Soderini, si raccomanda il giovane figlio di Giovanni Santi «il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. […Perciò] lo raccomando alla Signoria Vostra»[26].

Probabilmente la lettera voleva assicurare qualche commissione ufficiale al giovane pittore, ma il gonfaloniere era in ristrettezze economiche per il recente esborso per acquistare il *David di Michelangelo* e i grandiosi progetti per la Sala del Gran Consiglio. Nonostante ciò non passò molto tempo che l'artista riuscì a garantirsi commissioni da alcuni facoltosi cittadini soprattutto residenti in Oltrarno, come Lorenzo Nasi, per il quale dipinse la *Madonna del Cardellino*, suo cognato Domenico Canigiani (per cui fece la *Sacra Famiglia Canigiani*), i Tempi (*Madonna Tempi*) e i coniugi Agnolo e Maddalena Doni (Ritratto di Maddalena Strozzi)[27].

Nel clima artistico fiorentino, fervente più che mai, Raffaello strinse rapporti d'amicizia con altri artisti, tra cui Aristotile da Sangallo[28], Ridolfo del Ghirlandaio, Fra' Bartolomeo, l'architetto Baccio d'Agnolo, Antonio da Sangallo, Andrea Sansovino, Francesco Granacci. Scrisse Vasari che «nella città molto onorato e particolarmente da Taddeo Taddei, il quale lo volle sempre in casa sua e alla sua tavola, come quegli che amò sempre tutti gli uomini inclinati alla virtù»[29]. Per lui Raffaello eseguì, nel 1506, la *Madonna del Prato* di Vienna - che il Vasari giudica ancora della maniera del Perugino e, forse l'anno dopo, la *Madonna Bridgewater* di Londra, «molto migliore», perché nel frattempo Raffaello «studiando apprese»[29].

Il soggiorno fiorentino fu di fondamentale importanza nella formazione di Raffaello, permettendogli di approfondire lo studio dei modelli quattrocenteschi (Masaccio, Donatello,…) nonché delle ultime conquiste di Leonardo e di Michelangelo. Dal primo apprese i principi compositivi per creare gruppi di figure strutturati plasticamente nello spazio, mentre sorvolò sulle complesse allusioni e implicazioni simboliche, sostituendo anche l'"indefinito" psicologico a sentimenti più spontanei e naturali. Da Michelangelo invece assimilò il chiaroscuro plastico, la ricchezza cromatica, il senso dinamico delle figure[30].

I suoi lavori a Firenze erano destinati quasi esclusivamente a committenti privati, gradualmente sempre più conquistati dalla sua arte; creò numerose tavole di formato medio-piccolo per la devozione privata, soprattutto Madonne e Sacre famiglie, e alcuni intensi ritratti. In queste opere variava continuamente sul tema, cercando raggruppamenti e atteggiamenti sempre nuovi, con una particolare attenzione alla naturalezza, all'armonia, al colore ricco e intenso e spesso al paesaggio limpido di derivazione umbra[26].

Commissioni dall'Umbria

Nella prima parte del soggiorno fiorentino la maggior parte delle commissioni continuavano ad arrivare da Urbino e dall'Umbria, e l'artista di tanto in tanto si spostava in quelle zone per lavoro. Nel 1503 aveva ricevuto l'incarico dalle monache del convento di Sant'Antonio a Perugia di una pala d'altare, attualmente nota come *Pala Colonna*, che ebbe una lunga elaborazione, visibile nelle differenze di stile tra la lunetta ancora «umbra» e il gruppo «fiorentino» della tavola centrale[31].

Pala degli Oddi

Un'altra commissione ricevuta da Perugia, nel 1504, riguardò una *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Nicola* (*Pala Ansidei*) da collocare in una cappella della chiesa di San Fiorenzo, che fu completata, secondo quanto sembra leggersi nel dipinto, nel 1505. Nell'opera ancora di ispirazione umbra, Raffaello apporta una sostanziale semplificazione dell'impianto architettonico, così da dare all'insieme una più efficace e rigorosa monumentalità, di stampo leonardesco. In tale opera, nonostante il tema convenzionale, sorprende il dominio del mezzo pittorico, ormai pienamente maturo, con le figure che acquistano consistenza in funzione del variare della luce[31].

Sempre nel 1505 firmò a Perugia l'affresco con la *Trinità e santi* nella chiesa del monastero di San Severo, che anni dopo Perugino completò nella fascia inferiore. In questo lavoro le forme sono ormai più grandiose e possenti, con una monumentalità immota che rimanda all'esempio di Fra' Bartolomeo e che preannunciano la *Disputa del Sacramento*[32].

Commissioni dalle Marche

Nel 1505-1506 Raffaello dovette trovarsi brevemente a Urbino, dove venne accolto alla corte di Guidobaldo da Montefeltro: la fama raggiunta nella sua città natale è testimoniata da una menzione lusinghiera nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e da una serie di ritratti, tra cui quello di Guidobaldo, di Elisabetta Gonzaga sua consorte e dell'erede designato del ducato Guidobaldo della Rovere.

Per il duca inoltre dipinse una piccola Madonna e tre tavolette di soggetto simile: *San Michele e il drago*, un *San Giorgio e il drago* oggi a Parigi e un altro a Washington. Quest'ultimo venne dipinto per essere regalato a Enrico VII d'Inghilterra come ringraziamento per il conferimento dell'Ordine della giarrettiera: la

giarrettiera è infatti evidente al polpaccio del cavaliere, con l'iscrizione *Honi* che è la prima parola del motto dell'ordine *Honi soit qui mal y pense* ("Sia vituperato chi ne pensa male").

La serie delle Madonne

Madonna del Belvedere (1506), Kunsthistorisches Museum, Vienna

Celebre è la serie delle Madonne col Bambino che a Firenze raggiunge nuovi vertici. Per famiglie fiorentine della borghesia medio-alta Raffaello dipinse alcuni capolavori assoluti, come alcuni gruppi di Madonne a tutta figura col Bambino e san Giovannino: la *Bella giardiniera*, la *Madonna del Cardellino* e la *Madonna del Belvedere*. In queste opere la figura della Vergine si erge monumentale davanti al paesaggio, dominandolo con leggiadria ed eleganza, mentre rivolge gesti affettuosi ai bambini, in strutture compositive piramidali di grande efficacia. Gesti familiari si riscontrano anche in opere come la *Madonna d'Orleans*, come quello di solleticare, o spontanei come nella *Grande Madonna Cowper* (Gesù allunga una mano verso il seno materno), o ancora sguardi intensi come nella *Madonna Bridgewater*[33].

Queste figure dimostrano inoltre l'assimilazione di vari modelli iconografici fiorentini, che dovevano ispirare positivamente la committenza. Da Donatello ad esempio prende spunto per la *Madonna Tempi*, con i volti di madre e figlio teneramente accostati, mentre al *Tondo Taddei* rimandava la postura del Bambino della *Piccola Madonna Cowper* o della *Madonna Bridgewater*[30].

Le composizioni divengono via via più complesse e articolate, senza però mai rompere quel senso di idilliaca armonia che, unita alla perfetta padronanza dei mezzi pittorici, fanno di ciascuna opera un autentico capolavoro. Nella *Sacra Famiglia Canigiani*, databile al 1507 circa, quindi quasi alla fine del soggiorno fiorentino, le espressioni e i gesti si intrecciano con sorprendente varietà, che riesce a rendere sublimi e poetici dei momenti tratti dalla quotidianità[33].

I ritratti

Al periodo fiorentino appartengono infine alcuni ritratti nei quali è manifesta l'influenza di Leonardo: la *Donna gravida*, *Agnolo Doni* e *Maddalena Strozzi*, la *Dama col liocorno* e la *Muta*. Ad esempio in quello di Maddalena Strozzi è evidente l'impostazione a mezza figura nel paesaggio, con le mani conserte, derivata dalla *Gioconda*, ma con risultati quasi antitetici, in cui prevalgono la descrizione dei lineamenti fisici, dell'abbigliamento, dei gioielli, e la luminosità del paesaggio, scevra dal complesso mondo di significati simbolici e allusivi di Leonardo[30]. In queste opere Raffaello dimostra la capacità di indagare attentamente la psiche, cogliendo i dati introspettivi degli effigiati, assieme a un'appassionata descrizione del dettaglio di matrice fiamminga, appresa probabilmente alla bottega paterna[32].

La pala Baglioni

Opera cruciale di questa fase è la *Pala Baglioni* (1507), commissionata da Atalanta Baglioni, in commemorazione dei fatti di sangue che avevano portato alla morte di suo figlio Grifonetto, e destinata a un altare nella chiesa di San Francesco al Prato a Perugia, anche se dipinta interamente a Firenze. I numerosi

Deposizione Borghese, parte centrale della *Pala Baglioni*

studi pervenutici sull'opera dimostrano un graduale passaggio iconografico per la pala centrale, da un *Compianto*, ispirato a quello di Perugino nella chiesa di Santa Chiara a Firenze, a una più drammatica *Deposizione nel sepolcro*[34].

In quest'opera Raffaello fuse il senso tragico della morte con il vitale slancio del turbamento, con una composizione estremamente monumentale, drammatica e dinamica, ma bilanciata con cura, in cui si notano ormai evidenti spunti michelangioleschi, nella ricerca plastica e coloristica, e dell'antico, in particolare dalla rappresentazione della *Morte di Meleagro*[35] che l'artista aveva potuto vedere durante un probabile viaggio formativo a Roma nel 1506[36].

La Madonna del Baldacchino

Opera conclusiva del periodo fiorentino, del 1507-1508, può considerarsi la *Madonna del Baldacchino*, lasciata incompiuta per la sua repentina chiamata a Roma, da parte di Giulio II. Si tratta di una grande pala d'altare, la prima commissione del genere ricevuta a Firenze, con una sacra conversazione organizzata attorno al fulcro del trono della Vergine, con un fondale architettonico grandioso ma tagliato ai margini, in modo da amplificarne la monumentalità. Ogni staticità appare annullata dall'intenso movimento circolare di gesti e sguardi, esasperato poi negli angeli in volo accuratamente scorciati. Sant'Agostino ad esempio allunga un braccio verso sinistra invitando lo spettatore a percorrere con lo sguardo lo spazio semicircolare della nicchia, legando i personaggi uno per uno, caratteristica che a breve si ritroverà anche negli affreschi delle Stanze vaticane[34].

Madonna del Baldacchino (1508), Palazzo Pitti, Firenze

Tale opera fu un imprescindibile modello nel decennio seguente, per artisti come Andrea del Sarto e Fra' Bartolomeo[36].

Il periodo romano (1509-1520)

Verso la fine del 1508 per Raffaello arrivò la chiamata a Roma che cambiò la sua vita. In quel periodo infatti papa Giulio II aveva messo in atto una straordinaria opera di rinnovo urbanistico e artistico della città in generale e del Vaticano in particolare, chiamando a sé i migliori artisti sulla piazza, tra cui Michelangelo e Donato Bramante. Fu proprio Bramante, secondo la testimonianza di Vasari, a suggerire al papa il nome del conterraneo Raffaello, ma non è escluso che nella sua chiamata ebbero un ruolo decisivo anche i Della Rovere, parenti del papa, in particolare Francesco Maria, figlio di quella Giovanna Feltria che già aveva raccomandato l'artista a Firenze[37].

Fu così che il Sanzio, appena venticinquenne, si trasferì velocemente a Roma, lasciando incompiuti alcuni lavori a Firenze[34].

La Stanza della Segnatura

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Stanza della Segnatura***.

Qui affiancò una squadra di pittori provenienti da tutta Italia (il Sodoma, Bramantino, Baldassarre Peruzzi, Lorenzo Lotto e altri) per la decorazione, da poco avviata, dei nuovi appartamenti papali, le Stanze. Le sue prove nella volta della prima, poi detta Stanza della Segnatura, piacquero così tanto al papa che decise di affidargli, fin dal 1509, tutta la decorazione dell'appartamento, a costo anche di distruggere quanto già era stato fatto, sia ora sia nel Quattrocento (tra cui gli affreschi di Piero della Francesca)[38].

Scuola di Atene, Stanza della Segnatura

Alle pareti Raffaello decorò quattro grandi lunettoni, ispirandosi alle quattro facoltà delle università medioevali, ovvero teologia, filosofia, poesia e giurisprudenza, cosa che ha fatto pensare che la stanza fosse originariamente destinata a biblioteca o studiolo[39].

Opere celeberrime sono la *Disputa del Sacramento*, la *Scuola di Atene* o il *Parnaso*. In queste dispiegò una visione scenografica ed equilibrata, in cui le masse di figure si dispongono, con gesti naturali, in simmetrie solenni e calcolate, all'insegna di una monumentalità e una grazia che vennero poi definite "classiche"[40].

La Stanza di Eliodoro

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Stanza di Eliodoro***.

Nel 1511, mentre i lavori alla Stanza della Segnatura andavano esaurendosi, il papa tornava da una disastrosa guerra contro i francesi, che gli era costata la perdita di Bologna e la tanto temuta presenza di eserciti stranieri in Italia, nonché un forte spreco di risorse finanziarie. Il programma decorativo della successiva stanza, destinata a sala delle Udienze e poi detta di Eliodoro dal nome di uno degli affreschi, tenne conto della particolare situazione politica: venne deciso infatti di realizzare scene legate al superamento delle difficoltà della Chiesa grazie all'intervento divino[40].

Liberazione di san Pietro, Stanza di Eliodoro

Già il primo degli affreschi, la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, mostra un radicale sviluppo stilistico, con l'adozione di un inedito stile "drammatico", fatto di azioni concitate, pause e asimmetrie, impensabile nei pur recentissimi affreschi della stanza precedente. Assiste dalla sinistra dell'affresco il papa imperturbabile, come se fosse davanti a una rappresentazione teatrale[41].

Nella *Messa di Bolsena* tornano ritmi pacati, anche se la profondità dell'architettura e gli effetti luminosi creano un'innovativa drammaticità; il colore si arricchì di campiture dense e più corpose, forse derivate dall'esempio dei pittori veneti attivi alla corte papale[41].

Di nuovo nell'*Incontro di Leone Magno con Attila* ricorrono asimmetrie e azione, mentre nella *Liberazione di san Pietro* si raggiunge il culmine degli studi sulla luce, con una scena in notturna ravvivata dai bagliori lunari e dell'apparizione angelica che libera il primo pontefice dalla prigionia[41].

All'inizio del 1513 Giulio II morì, e il suo successore, Leone X, confermò tutti gli incarichi a Raffaello, affidandogliene presto anche di nuovi[41].

Per Agostino Chigi

Trionfo di Galatea, dettaglio

Mentre la fama di Raffaello si andava espandendo, nuovi committenti desideravano avvalersi dei suoi servigi, ma solo quelli più influenti alla corte papale poterono riuscire a distoglierlo dai lavori in Vaticano. Tra questi spiccò sicuramente Agostino Chigi, ricchissimo banchiere di origine senese, che si era fatto costruire in quegli anni la prima e imitatissima villa urbana da Baldassarre Peruzzi, quella poi detta villa Farnesina[42].

Raffaello vi fu chiamato a lavorare a più riprese, prima con l'affresco del *Trionfo di Galatea* (1511), di straordinaria rievocazione classica, poi alla Loggia di Psiche (1518-1519) e infine alla camera con le *Storie di Alessandro*, opera incompiuta creata poi dal Sodoma[42].

Inoltre per i Chigi Raffaello eseguì l'affresco delle *Sibille e angeli* (1514) in Santa Maria della Pace e soprattutto l'ambizioso progetto della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, dove l'artista curò anche la progettazione dell'architettura, i cartoni per i mosaici della cupola e, probabilmente, i disegni per le sculture, raffiguranti i profeti Giona ed Elia, eseguite dal Lorenzetto e completate, anni dopo, da Gianlorenzo Bernini[42].

I ritratti

Accanto all'attività di frescante, un'altra delle fondamentali occupazioni di quegli anni è legata ai ritratti, dove apportò molteplici innovazioni sul tema. Già nel *Ritratto di cardinale* oggi al Prado (1510-1511), l'uso di un punto di vista ribassato e il conseguente leggero scorcio delle spalle e della testa introdusse un aristocratico distacco confermato dall'atteggiamento impassibile del personaggio[43]. Il *Ritratto di Baldassarre Castiglione* (1514-1515), grazie alla rara affinità spirituale tra effigiato ed effigiante, riesce a incarnare quell'ideale di perfezione estetica e interiore della cortigianeria espressa nel celebre trattato del *Cortegiano*. Nel *Ritratto di Fedra Inghirami* (1514-1516) anche un difetto fisico come lo strabismo viene nobilitato dalla perfezione formale dell'opera.

Ritratto di Giulio II

Ma fu soprattutto con il *Ritratto di Giulio II* che le innovazioni si fecero più evidenti, con un punto di vista diagonale e leggermente dall'alto, studiato come se lo spettatore si trovasse in piedi accanto al pontefice. L'atteggiamento di malinconica pensosità, così indicatore della situazione politica dell'epoca (il 1512), introduce un elemento psicologico fino ad allora estraneo alla ritrattistica ufficiale. In pratica lo spettatore è come se si trovasse al cospetto del pontefice, senza alcun distacco fisico o psicologico[43].

Un'impostazione simile venne replicata anche nel *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (1518-19, Uffizi), in cui il papa, di nuovo con una prospettiva basata su linee diagonali, è rappresentato mentre, sospesa la lettura di un prezioso codice miniato, si trova al cospetto dei due cardinali cugini, con un intreccio di sguardi e gesti che sonda lo spazio in profondità, calibrandosi su un'estrema armonia. Lo straordinario virtuosismo nella resa dei dettagli, come la resa materica della mozzetta, la campanella cesellata o il riflesso della stanza nel pomello della sedia, aiuta a creare quell'immagine di splendore tanto cara al pontefice[44].

La Fornarina

Sempre agli stessi anni (1518-19) risale il celeberrimo ritratto di donna noto come *La Fornarina*, opera di dolce e immediata sensualità unita a vivida luminosità. Secondo una ricostruzione tramandata dalla tradizione storiografica, ma priva di fondamento scientifico e documentale, l'artista vi avrebbe ritratto la sua musa e amante, sull'identificazione della quale sono poi fiorite varie leggende. Al di là della sua veridicità, la narrazione della Fornarina, iniziata già dal Vasari, ha interessato la letteratura artistica per secoli toccando il suo culmine in epoca romantica.

Uno studio di Giuliano Pisani mostra come il termine "fornarina", usato nel 1772 dall'incisore Domenico Cunego, rimandi a una tradizione linguistica consolidata, attestata già in Anacreonte (VI a.C.) e in numerosi documenti letterari di età antica, medievale, rinascimentale e moderna, in cui "forno" e derivati ("fornaio", "fornaia", "infornare", eccetera) indicano la fornicazione e quindi, metaforicamente, l'organo sessuale femminile; ne consegue che la scelta del termine "fornarina" non voleva indica la figlia di un fornaio, bensì l'amante del pittore. Pisani, attraverso opportuni confronti, in particolare con *Amor sacro e Amor profano* di Tiziano Vecellio, ipotizza che Raffaello, sulla scorta di Marsilio Ficino e di Pietro Bembo, ritragga ne *La Fornarina* la Venere celeste, l'amore che eleva gli spiriti alla ricerca della verità attraverso l'idea sublimata della bellezza, e che si distingue dall'altra Venere, quella terrestre, forza generatrice della natura, che guarda alla bellezza terrena e ha come fine la procreazione. A *La Fornarina* corrisponderebbe in tal senso *La Velata*, identificata come Venere terrestre, sposa e madre[45].

Il rinnovo della pala d'altare

L'altro motivo fondamentale di questa stagione è quello legato alle radicali trasformazioni messe in atto sul tema della pala d'altare, all'insegna di un sempre più profondo coinvolgimento dello spettatore. Già nella *Madonna di Foligno* (1511-1512) lo schema tradizionale dell'ancona è superato dai continui rimando tra parte superiore e inferiore, con un'orchestrazione cromatica che dà unità all'insieme, compreso il vibrante paesaggio sullo sfondo, legato a un evento miracoloso che era stato all'origine della commissione.

Estasi di santa Cecilia

Il passo decisivo si compì però con la *Madonna Sistina* (1513-1514), dove una tenda scostata e una balaustra simulano la cornice di una finestra[46] da cui si ammira un'apparizione di Maria, completamente umana, scalza e priva di vistosa aureola[47], ma resa sovrannaturale dall'area luminosa che la circonda; in braccio regge un Gesù Bambino in posa da adulto[46]. Ai lati della coppia, due santi guardano e indicano fuori dalla pala come a voler introdurre i fedeli (gli spettatori del dipinto) a Maria, verso i quali essa sembra incedere, miracolosamente immota, ma spinta da un vento che le agita la veste. Anche i due celeberrimi angioletti pensosi, appoggiati

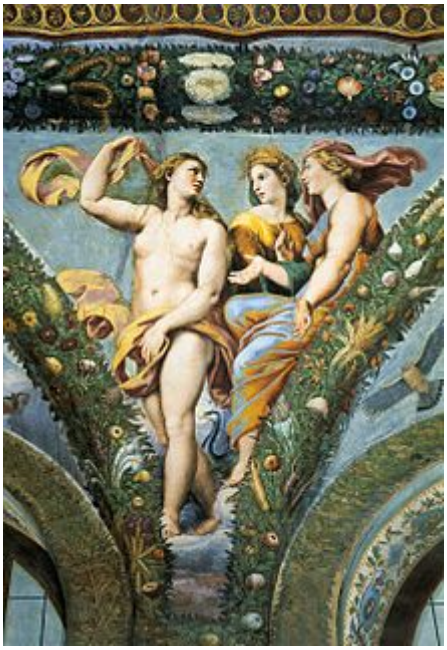
in basso, hanno il ruolo di mettere in connessione la sfera terrena e reale dell'osservatore con quella celeste e dipinta dentro il quadro[48].

Punto di arrivo è la pala con l'*Estasi di santa Cecilia* (1514), tutta giocata su un'impalpabile presenza del divino, interiorizzato dallo stato estatico della santa che rinuncia alla musica terrena, raffigurata nella straordinaria natura morta di vecchi strumenti musicali ai suoi piedi, in favore della musica eterna e celeste dell'apparizione del coro di angeli in alto[48]. Riferibile a quest'opera, per lo meno nella fisiognomia della Vergine, si reputa la "Madonna del Divino amore" (1516) , soggetto sulla cui ideazione e realizzazione recentemente è stata riportata la responsabilità a Raffaello stesso (e di cui esiste una copia di Gian Francesco Penni alla Chiesa della Sacra Famiglia di Cinisello Balsamo)

Le tavole

Nonostante gli impegni proseguì la produzione di tavole destinate all'uso privato. Ad esempio il tema della *Madonna col Bambino* raggiunge il culmine sublime di perfezione geometrica e armonizzazione spontanea e naturale dei sentimenti nella *Madonna della Seggiola* (1513-1514 circa). Figure emblematiche come *La Velata* (1516 circa) e *La Fornarina* (forse l'amante dell'artista) mostrano un'impareggiabile qualità pittorica e un virtuosismo che non mettono mai in secondo piano la vivida descrizione delle protagoniste.

La bottega



Pennacchio della Loggia di Psiche, *Venere con Cerere e Giunone*: Giunone è attribuita a Giulio Romano, mentre Venere e Cerere allo stesso Raffaello

Per far fronte alla sua crescita di popolarità e alla conseguente mole di lavoro richiesto, Raffaello mise su una grande bottega, strutturata come una vera e propria impresa capace di dedicarsi a incarichi sempre più impegnativi e nel minor tempo possibile, garantendo comunque un alto livello qualitativo. Prese così all'apprendistato non solo garzoni e artisti giovani, ma anche maestri già affermati e di talento[49].

A trent'anni circa Raffaello era il titolare della più attiva bottega di pittura a Roma, con una schiera di aiuti che inizialmente si dedicavano essenzialmente a lavori preparatori e di rifinitura di dipinti e affreschi[42]. Con il passare del tempo, negli anni avanzati del periodo romano, la quasi totalità dei lavori di Raffaello vide poi un contributo sempre maggiore della bottega nella stesura pittorica, mentre la preparazione dei disegni e dei cartoni restava solitamente appannaggio del maestro. L'integrazione tra le varie figure professionali era tale che risulta difficoltoso distinguere la paternità di opere e disegni, tanto più che i vari artisti della sua scuola furono individualmente incaricati di completare le varie opere pittoriche e architettoniche lasciate incompiute. Il sistema di lavoro della bottega, per un periodo ospitata nella stessa casa di Raffaello a Palazzo Caprini, era strutturato con efficienza e formò un'intera generazione di artisti[42].

Il suo atelier fu per certi versi opposto a quello di Michelangelo, che preferiva lavorare con gli aiuti minimi indispensabili (preparazione dei colori, degli intonaci per gli affreschi e altro) mantenendo una leadership assoluta sull'esito dell'opera finale[49]. Raffaello invece, con l'andare degli anni, delegava sempre più spesso parti consistenti del lavoro ai suoi assistenti, che ebbero così una crescita professionale notevole. Ne è un esempio Giovanni da Udine, che assoldato come decoratore professionale specializzato in grottesche, divenne un valido creatore di nature morte con originalità ed eleganza, anticipando le scene di genere

seicentesche. Allievi fedeli e duttili furono anche Tommaso Vincidor, Vincenzo Tamagni o Guillaume de Marcillat, mentre aggiungevano alla bottega un bagaglio di conoscenze polivalenti, dall'architettura alla scultura, personalità come Lorenzo Lotti[49]. Giovan Francesco Penni fu un vero e proprio *factotum* della bottega, capace di imitare i modelli del maestro alla perfezione, tanto che è difficile distinguere la sua migliore produzione grafica da quella di Raffaello; la sua scarsa inventiva però lo rese una figura di secondo piano dopo la scomparsa del maestro[49].

L'allievo più conosciuto e capace poi di avere la migliore carriera artistica indipendente fu però Giulio Romano, che dopo la morte del maestro si trasferì a Mantova diventando uno dei massimi interpreti del manierismo italiano. Un altro allievo affermato fu Perin del Vaga, fiorentino dallo stile elegante e accentuatamente disegnativo, che dopo il Sacco di Roma si trasferì a Genova dove ebbe un ruolo fondamentale nella diffusione locale del linguaggio raffaellesco[49]. Altri artisti che ebbero poi una carriera indipendente di successo furono Polidoro da Caravaggio, Alonso Berruguete e Pedro Machuca[49].

Sala dell'incendio di Borgo nelle Stanze di Raffaello in Vaticano: *Incendio di Borgo*. Gli storici considerano questo come l'unico affresco a cui Raffaello abbia effettivamente messo mano nell'intera stanza, mentre per gli altri ha preparato i cartoni affidati poi alla sua bottega

Raffaello collaborò anche con numerosi incisori come Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano, Marco Dente e Ugo da Carpi a cui affidò la realizzazione di stampe tratte da propri dipinti o disegni, assicurando una grande diffusione alla propria opera figurativa.

Stanza dell'Incendio di Borgo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Stanza dell'Incendio di Borgo***.

Nelle Stanze Leone X non fece altro che confermare a Raffaello il ruolo che aveva sotto il suo predecessore. La terza Stanza, poi detta dell'Incendio di Borgo, fu incentrata sulla celebrazione del pontefice in carica attraverso le figure di suoi omonimi predecessori, come Leone III e IV. La lunetta più famosa, nonché l'unica con il consistente intervento diretto del maestro, è quella dell'*Incendio di Borgo* (1514) in cui cominciano ormai a essere evidenti i debiti verso il dinamismo turbinoso degli affreschi di Michelangelo, reinterpretati però con altri influssi, fino a generare un nuovo "classicismo", scenografico e monumentale, ma dotato anche di grazia e armonia[50].

Gli arazzi per la Sistina

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arazzi di Raffaello***.

Le imprese che distolsero il Sanzio dall'esecuzione materiale degli affreschi nella terza Stanza furono essenzialmente la nomina a sovrintendente della basilica vaticana dopo la morte di Bramante (11 aprile 1514) e quella degli arazzi per la Cappella Sistina. Leone X desiderava infatti legare anche il proprio nome alla prestigiosa impresa della Cappella pontificia, facendo decorare l'ultima fascia rimasta libera, il registro più basso dove si trovavano i finti tendaggi e dove decise di far tessere a Bruxelles una serie di arazzi da appendere in occasione delle liturgie più solenni[50]. La prima notizia sulla commissione risale al 15 giugno 1515[51].

Raffaello, trovandosi a confronto direttamente con i grandi maestri del Quattrocento e soprattutto con Michelangelo e la sua sfolgorante volta, dovette aggiornare il proprio stile, adattandosi anche alle difficoltà tecniche dell'impresa che prevedevano la stesura di cartoni rovesciati rispetto al risultato finale, la limitazione della gamma cromatica rispetto alle tinture disponibili dei filati e il dover rinunciare ai dettagli troppo minuti, preferendo grandi campiture di colore[50].

Predica di san Paolo, cartone per arazzo

Nei sette su dieci cartoni conservati oggi al Victoria and Albert Museum di Londra si nota come il Sanzio seppe superare tutte queste difficoltà, semplificando la determinazione dei piani in profondità e scandendo con maggiore forza l'azione grazie a una netta contrapposizione tra gruppi e figure isolate e ricorrendo a gesti eloquenti, di immediata leggibilità, all'insegna di uno stile "tragico" ed esemplare[50].

Commissioni inevase

Nonostante la velocità e l'efficienza della bottega, la notevole consistenza degli aiuti e l'eccellente organizzazione lavorativa, la fama di Raffaello andava ormai ben oltre le reali possibilità di soddisfare le richieste e molte commissioni, anche importanti, dovettero essere a lungo rimandate o inevase. Le clarisse di Monteluce di Perugia dovettero aspettare circa vent'anni prima di ottenere una pala con l'*Incoronazione della Vergine* commissionata nel 1501-1503 circa e dipinta solo dopo la morte dell'artista da Giulio Romano su disegni appartenenti alla gioventù del maestro. Il cardinale Gregorio Cortesi provò nel 1516 a chiedergli affreschi per il refettorio del convento di San Polidoro a Modena[52], mentre l'anno successivo Lorenzo duca d'Urbino, nipote del papa, avrebbe voluto che l'artista disegnasse il suo profilo da battere nelle monete del ducato[52].

Isabella d'Este non riuscì mai a ottenere un "quadretto" di mano di Raffaello per il suo studiolo[52], né vi riuscì suo fratello Alfonso per i camerini d'alabastro: nonostante il versamento di un acconto e le ripetute insistenze degli ambasciatori ferraresi alla corte pontificia (ai quali Raffaello arrivò anche a fingersi impegnato pur di non riceverli), alla fine il *Trionfo di Bacco* dovette essere dipinto da Tiziano[51]. Nel frattempo però il marchese aveva ricevuto numerosi cartoni e disegni di Raffaello, inviati dall'artista per non perderne le grazie[52].

Raffaello architetto

Cupola della cappella Chigi

Quando Raffaello decise di accettare l'incarico di soprintendente ai lavori nella basilica vaticana, il più importante cantiere romano, egli aveva già alle spalle alcune esperienze in questo campo. Le stesse architetture dipinte, sfondo di tante celebri opere, mostrano un bagaglio di conoscenze che va di là dal consueto apprendistato di un pittore[53].

Già per Agostino Chigi aveva curato le cosiddette "Scuderie" di villa Farnesina (distrutte, ne resta solo il basamento su via della Lungara) e la cappella funeraria in Santa Maria del Popolo. Inoltre

aveva atteso alla costruzione della piccola chiesa di Sant'Eligio degli Orefici. In queste opere si nota un reimpiego di motivi derivati dall'esempio di Bramante e di Giuliano da Sangallo, coniugati con suggestioni dell'antico all'insegna di una notevole originalità[53].

La Cappella Chigi ad esempio riproduce in piccolo la pianta centrale dei quattro piloni angolari di San Pietro, ma aggiornati a modelli antichi come il Pantheon e tendenzialmente decorati con maggiore ricchezza e vivacità, con connessioni armoniose alle strutture architettoniche[53]. Nel novembre 1515 dovette partecipare a Firenze alla gara per la facciata di San Lorenzo, vinta poi da Michelangelo[52].

La storiografia artistica ha a lungo trascurato la portata e l'influenza di Raffaello architetto, riscoprendolo solo dopo la grande mostra del 1984[54].

Basilica di San Pietro

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica di San Pietro in Vaticano****.*

Fu così che Raffaello si dedicò al cantiere di San Pietro con entusiasmo, ma anche con un certo timore, come si legge dal carteggio di quegli anni, per la dimensione dei suoi slanci che vorrebbero eguagliare la perfezione degli antichi. Non a caso si fece fare da Fabio Calvo una traduzione del *De architectura* di Vitruvio, rimasta inedita, per poter studiare direttamente il trattato e utilizzarlo nello studio sistematico dei monumenti romani[55].

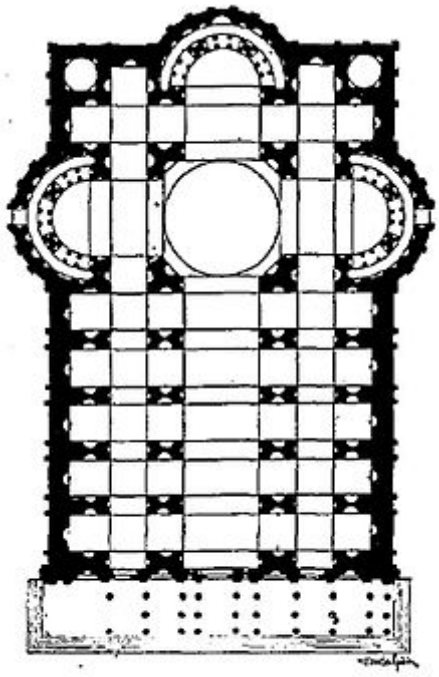


Fig. 8. — Saint-Pierre.
(Plan de Raphaël.)

Progetto di Raffaello per San Pietro

Sebbene i lavori procedessero con lentezza (Leone X era infatti molto meno interessato del suo predecessore al nuovo edificio), suo fu il fondamentale contributo di ripristinare il corpo longitudinale della basilica, da innestare sulla crociera avviata da Bramante[53].

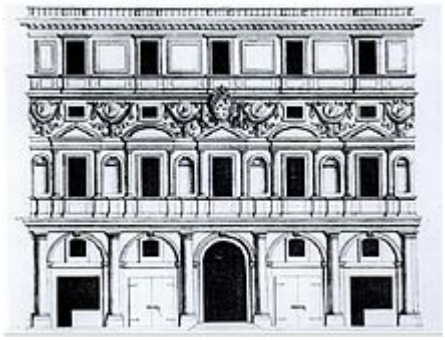
Nella progettazione Raffaello utilizzò un nuovo sistema, quello della proiezione ortogonale (dice: l'architetto non ha bisogno di saper disegnare come un pittore, ma di avere disegni che gli permettono di vedere l'edificio così com'è), abbandonando la configurazione prospettica del Bramante. Da una pianta attribuita a Raffaello si distingue una navata di cinque campate, con navate laterali, che viene posta davanti allo spazio cupolato bramantesco; i pilastri che presentano doppie paraste sia verso la navata maggiore sia verso le navate laterali; vi si vede la facciata costituita da un ampio portico a due piani.

Le fondazioni dei piloni si mostrarono insufficienti; per questa ragione si decise di posizionare le pareti (quelle più sollecitate dal carico) più vicine ai piloni della cupola. L'ordine gigante della crociera proseguiva sui pilastri del transetto, e le colonne tra i pilastri formavano un ordine minore.

Raffaello non aveva alcuna intenzione di modificare la cupola di Bramante: l'aspetto esterno della chiesa sarebbe stato dominato dal sistema trabeato all'antica, composto cioè da sostegni verticali e architravi orizzontali senza l'uso di archi. Sia nei deambulatori sia sulla facciata, colonne libere o semicolonne addossate alla muratura sostengono una trabeazione dorica.

Antonio da Sangallo il Giovane, successore di Raffaello (1520), espose però i difetti del progetto di Raffaello in un famoso memoriale.

Palazzi



Palazzo Branconio dell'Aquila, già a Roma

Raffaello progettò (secondo Vasari) il palazzo Branconio dell'Aquila per il protonotario apostolico Giovanbattista Branconio dell'Aquila, demolito poi nel Seicento per fare spazio al colonnato del Bernini di fronte a San Pietro. La facciata aveva cinque campate, ispirate a Palazzo Caprini di Bramante, ma si distaccava dal modello del maestro. Il pianterreno ad esempio doveva essere affittato a botteghe e non era di bugnato, ma articolato da un ordine tuscanico che incorniciava arcate cieche. Al piano superiore abbandonò gli ordini classici, rompendo così la tradizione da Palazzo Rucellai, e fu superata anche la tradizionale distinzione chiara tra elementi portanti e parti di riempimento.

Altri palazzi quasi certamente furono progettati da Raffaello, con l'aiuto della sua bottega, che comprendeva Giulio Romano, sono il Palazzo Jacopo da Brescia e il Palazzo Alberini.

Palazzo Vidoni Caffarelli, nonostante sia stato attribuito per molto tempo a Raffaello, non fu progettato personalmente dal maestro, ma sicuramente da un suo allievo, probabilmente Lorenzo Lotti, e rispecchia comunque un modello e uno stile riferibile non solo a Raffaello ma anche a Bramante. A Raffaello è attribuito, secondo anche quanto riportato dal Vasari, anche il progetto di Palazzo Pandolfini a Firenze, avviato dal 1516, dove però sovrintese i lavori Giovanfrancesco da Sangallo e poi Bastiano da Sangallo, detto Aristotile. Non è chiaro se il palazzo, insolitamente a due soli piani invece dei tre canonici, sia incompleto o no.

Villa Madama

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Villa Madama****.*

Villa Madama in un'incisione settecentesca

Un altro progetto, destinato a trovare grande risonanza e sviluppi per tutto il Cinquecento, fu quello incompiuto di Villa Madama alle pendici del Monte Mario, iniziatosi nel 1518 su incarico di Leone X e del cardinale Giulio de' Medici. L'impostazione rinascimentale della villa venne rielaborata alla luce della lezione dell'antico, con forme imponenti e una particolare attenzione all'integrazione tra edificio e ambiente naturale circostante. Attorno al cortile centrale circolare si dovevano dipartire una serie di assi visivi o di percorso, in un susseguirsi di logge, saloni, ambienti di servizio e locali termali, fino al giardino alle pendici del monte, con ippodromo, teatro, stalle per duecento cavalli, fontane e giochi d'acqua[53]. Delicatamente calibrata è la decorazione, in cui si fondono affreschi e stucchi ispirati alla *Domus Aurea* e ad altri resti archeologici scoperti in quell'epoca[56].

L'opera venne sospesa all'epoca di Clemente VII e danneggiata durante il Sacco di Roma.

In Villa Madama si trova la stessa insistenza sulle visuali interne, come nella Cappella Chigi, e la medesima rinuncia a un sistema strutturale che governi tutto l'insieme, come nel palazzo Branconio dell'Aquila. Nessun edificio precedente aveva riprodotto così esattamente la funzione e le forme degli antichi modelli

romani: struttura e ornamento si fondono insieme.

Lo studio dell'antico

> «Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi?»
>
> (Raffaello, *Lettera a Leone X*)

Sotto il pontificato di Leone X, Raffaello ricevette anche l'incarico di custodia e registrazione dei marmi antichi, che lo portò a condurre un attento studio delle vestigia, per esempio esaminando le strutture e gli elementi architettonici del Pantheon come nessuno aveva fatto fino a quel momento[57].

Grottesche nella Loggetta del cardinal Bibbiena

Il progetto più coinvolgente e ambizioso in questo settore fu quello di redigere una pianta di Roma imperiale, che richiese la messa a punto di un procedimento sistematico di rilievo e di rappresentazione ortogonale. L'ausilio venne fornito da uno strumento munito di bussola, descritto in una lettera al papa, che venne redatta con Baldassarre Castiglione e in cui si trova anche una famosa, appassionata espressione di ammirazione per la cultura classica. La volontà di misurarsi con essa non poteva prescindere dall'esigenza di conservarne i resti, lamentandosi per le distruzioni, non tanto quelle dei barbari, ma di quelle dovute all'incuria e alla superficialità dei precedenti pontefici, arrivando a perdere l'immagine e la memoria stessa della Roma antica[58].

Il tema del "paragone de li antichi" divenne centrale nelle opere degli ultimi anni del Sanzio, sia come rivivere dei miti, sia nel raggiungimento della perduta perfezione formale. In opere come la Loggia di Psiche o le grottesche della Stufetta o della Loggetta del cardinal Bibbiena viene elaborato un sistema di decorazione all'antica, evocato da stucchi e affreschi nello stile della *Domus Aurea* (scoperta qualche anno prima), fino alla ripresa di tecniche come l'encausto o la pittura compendiaria con tocchi rapidi ed essenziali, ravvivati da lumeggiature[59].

Le Logge

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Logge di Raffaello***.

Le Logge che decorano la facciata del palazzo niccolino in Vaticano, avviate da Bramante, vennero proseguite da Raffaello, sia nell'esecuzione sia nella decorazione. Il Sanzio arricchì l'articolazione delle pareti e coprì le campate con volte a padiglione, che permisero alla sua bottega di disporre di piani più vasti per la decorazione pittorica. Quest'ultima, avviata nel 1518, vide l'opera di un folto numero di assistenti, e comprendeva una sessantina di storie dell'Antico e Nuovo Testamento, tanto che venne chiamata la "Bibbia di Raffaello"[59].

La Trasfigurazione

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Trasfigurazione (Raffaello)***.

Nel 1516 il cardinale Giulio de' Medici mise su una sorta di competizione tra i due più grandi pittori attivi in Roma, Raffaello e Sebastiano del Piombo (alle cui spalle stava l'amico Michelangelo), ai quali richiese una pala ciascuno da destinare alla cattedrale di Narbona, la sua sede vescovile. Raffaello lavorò piuttosto lentamente all'opera, tanto che alla sua morte era ancora incompleta e vi mise sicuramente mano Giulio Romano nella parte inferiore, anche se non si conosce in quale misura. La sua opera riguardava la *Trasfigurazione* di Cristo, che era fusa per la prima volta con l'episodio evangelico distinto della *Guarigione dell'ossesso*[60].

La *Trasfigurazione*, ultima opera di Raffaello, esposta nella camera ardente

Opera dinamica e innovativa, con uno sfolgorante uso della luce, mostra due zone circolari sovrapposte, legate da molteplici rimandi di mimica e gesti. Forza drammatica è sprigionata dal contrasto tra la composizione simmetrica della parte superiore e la concitata gestualità e le dissonanze di quella inferiore, raccordandosi però sull'asse verticale fino all'epifania divina, che scioglie tutti i drammi[60].

La morte

Raffaello morì il 6 aprile 1520, a 37 anni, nel giorno di Venerdì Santo. Secondo Vasari la morte sopraggiunse dopo quindici giorni di malattia, iniziatasi con una febbre "continua e acuta", causata secondo il biografo da "eccessi amorosi" (secondo uno studio del 2020 probabilmente da polmonite contratta durante uscite notturne[61]), e inutilmente curata con ripetuti salassi che ne aggravarono le condizioni.[61].

La tomba di Raffaello nel Pantheon

Uno dei testimoni del cordoglio suscitato dalla morte dell'artista è Marcantonio Michiel, che in alcune lettere descrisse il rammarico "d'ogn'uno et del papa" e il dolore dei letterati per il mancato compimento della "descrittione et pittura di Roma antiqua che'l faceva, che era cosa bellissima". Inoltre non mancò di sottolineare i segni straordinari che si avverarono come alla morte di Cristo: una crepa scosse il palazzo vaticano, forse per effetto di un piccolo terremoto, e i cieli si erano agitati[52]. Scrisse Pandolfo Pico della Mirandola a Isabella d'Este che il papa, per paura, "dalle sue stantie è andato a stare in quelle che feze fare papa Innocentio"[62].

Si tratta di un *leit motiv* dei contemporanei del Sanzio che, all'apogeo del suo successo, lo consideravano tanto "divino" da paragonarlo a una reincarnazione di Cristo: come lui era morto di Venerdì santo e a lungo venne distorta la sua data di nascita per farla coincidere con un altro Venerdì santo. Lo stesso aspetto con la barba e i capelli lunghi e lisci scriminati al centro, visibili ad esempio nell'*Autoritratto con un amico*, ricordavano da vicino l'effigie del Cristo, come scrisse Pietro Paolo Lomazzo: la nobiltà e la bellezza di Raffaello "rassomigliava a quella che tutti gli eccellenti pittori rappresentano nel Nostro Signore". Al coro di lodi si unì Vasari, che lo ricordò "di natura dotato di tutta quella modestia e bontà che suole vedersi in coloro che più degli altri hanno a certa umanità di natura gentile aggiunto un ornamento bellissimo d'una graziata affabilità"[62].

Nella camera ove egli morì era stata appesa, alcuni giorni prima della morte, la *Trasfigurazione* e la visione di quel capolavoro generò ancora più sconforto per la sua perdita. Scrisse Vasari a tal proposito: «La quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno che quivi guardava»[63].

La sua scomparsa fu salutata dal commosso cordoglio dell'intera corte pontificia. Il suo corpo fu sepolto nel Pantheon, come egli stesso aveva richiesto. In seguito, le sue spoglie furono riesumate, e fu realizzato un calco del suo teschio, tuttora esposto e conservato nella sua casa natale. Il più recente contributo sulla sepoltura di Raffaello, affiancata poi a quella di Annibale Carracci, sostiene una interpretazione in chiave filo-francese dell'intera rifondazione tombale seicentesca, per opera di Carlo Maratti e Gianpietro Bellori[64].

Forse Antonio Tebaldeo, un poeta amico di Raffaello, o più probabilmente il grande umanista Pietro Bembo compose per lui l'epitaffio inciso sulla sua tomba, il cui distico finale così recita[65]:

(LA)	(IT)
«ILLE HIC EST RAPHAEL TIMUIT QUO SOSPITE VINCI RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI»	«Qui è quel Raffaello, dal quale la natura credette di essere vinta, quando era vivo, e di morire, quando egli moriva.»

Raffaello e i contemporanei

Raffaello e Leonardo

Raffaello, studio della *Leda col cigno* di Leonardo

Leonardo era già più che trentenne quando Raffaello nacque, ma la sua fama di pittore innovativo e capace di esiti straordinari era ancora ben viva quando il Sanzio decise di recarsi a Firenze, per ammirare, tra l'altro, la sua *Battaglia di Anghiari*. L'influenza di Leonardo, del suo modo di legare le figure in composizioni armoniche caratterizzate da schemi geometrici, e del suo sfumato, fu una delle componenti fondamentali del linguaggio raffaellesco, anche se venne rielaborata con esiti completamente diversi. Opere come la *Madonna del Belvedere* mostrano una composizione piramidale derivata da Leonardo, ma è del tutto assente il senso di mistero e l'inquietante carica di allusioni e suggestioni del pittore di Vinci, sostituiti da un sentimento di calma e spontanea familiarità.[66]

Sicuramente l'esempio di Leonardo inculcò nel giovane la volontà di superare le sterili repliche di modelli di repertorio (come era solito fare il Perugino), in favore di una continua rielaborazione e studio organico di tutte le figure e del paesaggio, spesso rilevato dal vero, per favorire una rappresentazione più naturale e credibile. Lo stesso Vasari testimoniò come al giovane Raffaello "piacendogli la maniera di Leonardo più che qualunque altra avesse veduta mai, si mise a studiarla", distaccandosene però a poco a poco, verso uno stile pienamente proprio.[66] Resta ad esempio una copia della *Leda col cigno* leonardesca di mano del Sanzio.

Leonardo fu a Roma nel 1514-1516 e qui ebbe sicuramente modo di venire in contatto con Raffaello, il maggior pittore alla corte papale. Non c'è notizia di contatti diretti tra i due, né di commissioni pittoriche a Leonardo in quel periodo, però opere di Raffaello di quegli ultimi anni mostrano un rinnovato interesse per

l'arte di Leonardo, anche quella vista magari un decennio prima. Ad esempio nella *Perla del Prado* lo schema riprende quello della *Vergine delle Rocce*, mentre nella *Trasfigurazione* alcune figure riprendono direttamente quelle di Leonardo nell'*Adorazione dei Magi*.

Raffaello e Michelangelo

Raffaello, *Profeta Isaia*, citazione dei *Veggenti* michelangioleschi

Il giovane Raffaello fu molto attratto dalle novità dell'altrettanto giovane Michelangelo (tra i due correvano circa otto anni di differenza), arrivando a trasferirsi a Firenze proprio per ammirare, tra l'altro, il suo cartone per la *Battaglia di Cascina*. Una volta arrivato, Sanzio poté studiare con attenzione il monumentale *David* marmoreo di piazza della Signoria, dal quale trasse alcuni disegni particolareggiati. Alcune *Madonne* del periodo fiorentino risultano influenzate dalle sculture del Buonarroti, come il *Tondo Pitti* o il *Tondo Taddei* e, cosa piuttosto strana, la *Madonna di Bruges*, che non uscì dalla bottega dell'artista se non per essere spedita in gran segreto nelle Fiandre. Forse, tramite l'intercessione del suo maestro Perugino, Raffaello era riuscito ad accedere dove molti fiorentini non poterono[67][68].

L'ammirazione per Michelangelo si trasformò in un vero e proprio scontro artistico al tempo del soggiorno a Roma. Probabilmente non furono i due interessati a schierarsi volontariamente contro, ma il clima fortemente competitivo della corte papale, surriscaldato probabilmente da Bramante, che cercava di tirare l'acqua al proprio mulino screditando il fiorentino Michelangelo e promuovendo invece il suo conterraneo Raffaello. Le risorse papali, per quanto ingenti, non erano comunque infinite e Bramante, impegnato nella difficile impresa della ricostruzione di San Pietro fece mettere in secondo piano il progetto della tomba di Giulio II, dando avvio a quelle vicende della "tragedia della sepoltura", che lo avrebbero tormentato per quarant'anni. Scrisse infatti Michelangelo in una tarda lettera: «Tutte le discordie che nacquono tra papa Julio e me, fu l'invidia di Bramante et di Raffaello da Urbino […] et avevane bene cagione Raffaello, che ciò che aveva dell'arte, l'aveva da me»[49].

Bramante, a giudicare da lettere e testimonianze, cercò spesso di mettere Michelangelo in cattiva luce, forse preoccupato del suo straordinario talento e dall'interesse che suscitava nel papa, trovando in Raffaello, suo malgrado, un alleato. Ad esempio a causa della scarsa pratica del Buonarroti nella tecnica dell'affresco tentò di far affidare la volta della Cappella Sistina al Sanzio.

La rivalità tra i due pittori portò presto al nascere di veri e propri schieramenti, con sostenitori dell'uno e dell'altro, ai quali si aggiunse Sebastiano del Piombo, preso sotto la protezione del Buonarroti. Nonostante i toni anche aspri della contesa, Raffaello dimostrò di essere interessato alle novità di Michelangelo negli affreschi della volta della Cappella Sistina; oltre a includere un suo ritratto nella *Scuola d'Atene*, in opere successive allo scoprimento della volta si notano riferimenti ben eloquenti a Michelangelo, come nel *Profeta Isaia*, lodato dallo stesso Buonarroti, o nell'*Incendio di Borgo*, dove i corpi muscolosi in tumultuoso movimento rimandano direttamente al suo esempio.

Un nuovo momento di scontro sorse quando Giulio de' Medici decise di affidare due grandi pale d'altare a Sebastiano del Piombo e Raffaello. Scrisse Leonardo Sellaio al Buonarroti: «Ora mi pare che Raffaello metta sottosopra el mondo perché lui [Sebastiano] non la facia, per non venire a paraghoni» (19 gennaio 1517). Michelangelo disegnò di sua mano le figure principali della pala di Sebastiano (la *Resurrezione di Lazzaro*) e i due artisti in ballo ritardarono la consegna dell'opera per non svelarsi prima al rivale. Alla fine Raffaello morì, lasciando la celebre *Trasfigurazione*, completata dai suoi allievi.

In definitiva Raffaello si mosse sempre in modo da assimilare il meglio da chi aveva a portata d'occhio, fosse la ricchezza cromatica di un veneziano, la dolcezza di Leonardo o il dinamismo di Michelangelo. Ammirando e imitando in tempi diversi, senza mai seguire gli esiti estremi delle poetiche altrui ma piegandole alla propria sensibilità, Raffaello si pose come figura di mediazione, esempio per il futuro e terzo personaggio nell'ideale triade dei grandi "geni" del Rinascimento[69].

Raffaello e l'incisione

Raffaello ebbe una sincera e profonda ammirazione per l'arte dell'incisione, e sono documentate alcune opere di Albrecht Dürer che egli teneva esposte nella sua bottega. Egli arrivò a inviare un suo discepolo, Baviero de' Carrocci detto il Baviera, per mettersi in contatto con Marcantonio Raimondi, incisore bolognese attivo a Roma, allievo del Francia e influenzato da Dürer. A lui affidò il compito di riprodurre in serie una cospicua quantità di dipinti e disegni del Sanzio, favorendone la straordinaria diffusione[70].

Il *Trionfo di Galatea* di Marcantonio Raimondi

Vasari riportò come Raffaello fosse stato non solo consapevole, ma in un certo senso promotore di questa lucrosa attività del Raimondi, spingendolo a vendere le riproduzioni a stampa a prezzi accessibili, per una platea molto ampia, rispetto alla ristretta cerchia dei facoltosi committenti che si garantivano le opere dell'urbinate. Tale mercato ebbe un enorme successo, in Italia e all'estero, arrivando a rappresentare uno dei maggiori veicoli di diffusione della Maniera moderna in Europa, rendendo noti le iconografie e gli schemi compositivi su cui si formarono intere generazioni di artisti[70].

Influenza

Stile visivo

Raffaello è probabilmente il pittore più influente della storia dell'arte occidentale e la sua opera, costantemente ammirata e studiata, non ha mai conosciuto momenti di oblio o sfortuna critica, a partire da Giorgio Vasari fino a Vittorio Sgarbi, il quale ha dichiarato che «Raffaello ha creato il mondo: Dio si era limitato ad abbozzarlo, Raffaello lo ha perfezionato»[71].

La sua sintesi dei principali linguaggi artistici del suo tempo, dalla compostezza umbra alla sensibilità leonardiana fino ai temi michelangioleschi, mediati dalla sua visione solenne e posata, generarono uno stile personale che fu uno degli *input* fondamentali del manierismo. Senza le opere monumentali della fase romana è impensabile il "classicismo" dei secoli successivi, al tempo stesso aggraziato e magniloquente, dei Carracci, di Guido Reni, Caravaggio, Pieter Paul Rubens, Diego Velázquez e seguenti.

Modello imprescindibile ancora nella fase delle accademie sette-ottocentesche, fu fonte di ispirazione per maestri anche molto diversi come Jean-Auguste-Dominique Ingres e Eugène Delacroix, che trassero da lui spunti differenti. Nel corso del XIX secolo la sua opera ispirò ancora importanti movimenti, come quello dei Nazareni e quello dei Preraffaelliti, questi ultimi interessati alla sua estetica giovanile, legati a un'arcadica rievocazione del Quattrocento e del primissimo Cinquecento italiano, prima appunto del

"Raffaello classicista". La sua influenza è inoltre ravvisabile anche negli artisti impressionisti Édouard Manet, Edgar Degas[72] e Pierre-Auguste Renoir[73], nonché negli esponenti delle avanguardie novecentesche come Salvador Dalí, Giorgio de Chirico e Pablo Picasso[74].

Metodo lavorativo

Oltre che per il linguaggio visivo, Raffaello è considerato estremamente influente anche per la sua rivoluzionaria gestione del lavoro e della comunicazione.

A Roma, con l'aumento della notorietà e l'arrivo di committenti importanti come Leone X e Agostino Chigi, l'Urbinate ricevette una tale quantità di commissioni da non essere più in grado di soddisfarle da solo: aprì dunque una bottega, com'era comune al tempo, ma la organizzò in maniera del tutto innovativa poiché i suoi assistenti non erano semplici garzoni o giovani apprendisti a cui delegare piccoli dettagli, bensì professionisti specializzati in vari ambiti professionali[75]. Dopo la morte di Raffaello, molti degli artisti della sua bottega ebbero carriere indipendenti in più corti italiane ed europee, diffondendo ovunque la sua maniera e i suoi traguardi.

La massima spinta alla diffusione dell'opera raffaellesca fu però data dal massiccio ricorso alle stampe che illustravano dipinti del maestro, in particolare quelle realizzate da Marcantonio Raimondi, che potevano circolare facilmente e a poco prezzo.

Per questi motivi la critica contemporanea avvicina la figura di Raffaello a quella di Andy Warhol, il quale organizzò dei laboratori artistici chiamati Factory in tutto simili alla bottega dell'Urbinate, e ricorse in maniera sistematica alla stampa e ai mass media per la diffusione delle sue immagini[76].

Opere

Dipinti

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Opere di Raffaello***.

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Madonne di Raffaello***.

Gioventù

- *Madonna di Casa Santi*, 1498 circa, affresco, 97x67 cm, Urbino, Casa Santi
- *Stendardo della Santissima Trinità*, 1499 circa, olio su tela, Città di Castello, Pinacoteca comunale
  - *Trinità con i santi Rocco e Sebastiano*, 166x94 cm
  - *Creazione di Eva*, 166x94 cm
- *Stendardo della Misericordia* (attr.), 1499 circa, olio su tela, Città di Castello, Pinacoteca comunale
  - *Madonna della Misericordia*, 112x66 cm
  - *Crocifissione*, 112x66 cm
- *Pala del beato Nicola da Tolentino*, 1500-1501, olio su tavola
  - *Angelo*, trasportato su tela, 31x27 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo
  - *Angelo*, 58x36 cm, Parigi, Museo del Louvre

    - *Eterno tra cherubini e testa di Madonna*, 112x115 cm, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte
    - *Nicola da Tolentino resuscita due colombe*, 29,2x54 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts
    - *Nicola da Tolentino soccorre un fanciullo che annega*, 26,7x51,8 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts
    - *Nicola da Tolentino e gli impiccati*, Pisa, Museo nazionale di palazzo Reale
- *Madonna Solly*, 1500-1504 circa, olio su tavola, 52x38 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco*, 1500-1504 circa, olio su tavola, 34x29 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *San Sebastiano*, 1501-1502 circa, olio su tavola, 43x34 cm, Bergamo, Accademia Carrara
- *Resurrezione di Cristo*, 1501-1502 circa, olio su tavola, 52x44 cm, San Paolo del Brasile, Museu de Arte
- *Crocifissione Mond* o *Gavari*, 1502-1503, olio su tavola, 279x166 cm, Londra, National Gallery
    - *San Girolamo resuscita tre morti*, 23x41 cm, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga
    - *Miracolo di san Girolamo*, 23x41 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art
- *Pala degli Oddi*, 1502-1503, olio su tela, 267x163 cm, Roma, Pinacoteca Vaticana
    - *Annunciazione*
    - *Adorazione dei Magi*
    - *Presentazione di Gesù al tempio*
- *Madonna di Pasadena*, 1503 circa, olio su tavola, 55x40 cm, Pasadena, Norton Simon Museum of Art
- *Sogno del cavaliere*, 1503-1504 circa, olio su tavola, 17x17 cm, Londra, National Gallery
- *Tre Grazie*, 1503-1504 circa, olio su tavola, 17x17 cm, Chantilly, Musée Condé
- *Ritratto virile*, 1503-1504 circa, olio su tavola, 45x31 cm, Roma, Galleria Borghese
- *Ritratto virile*, 1503-1504, olio su tavola, 47x37 cm, Vienna, Liechtenstein Museum
- *Pala Colonna*, 1503-1505, olio su tavola
    - *Eterno fra due angeli*, 73x168 cm, New York, Metropolitan Museum of Art
    - *Madonna col Bambino in trono e cinque santi*, 169x169,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art
    - *San Francesco d'Assisi*, 24x16 cm, Dulwich, Dulwich Picture Gallery
    - *Sant'Antonio da Padova*, 24x16 cm, Dulwich, Dulwich Picture Gallery
    - *Orazione nell'orto*, 24x28 cm, New York, Metropolitan Museum of Art
    - *Pietà*, 24x28 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
    - *Andata al Calvario*, 23x85 cm, Londra, National Gallery

Angelo, Louvre

Ritratto virile, Galleria Borghese

- *Ritratto di giovane*, 1504 circa, olio su tavola, 54x39 cm, Budapest, Museo di belle arti
- *Ritratto del Perugino* (attr. incerta), 1504 circa, olio su tela, 59x46 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi,
- *Sposalizio della Vergine*, 1504, olio su tavola, 170x118 cm, Milano, Pinacoteca di Brera

Periodo fiorentino

- *Madonna Diotallevi*, 1504 circa, olio su tavola, 69x50 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Madonna Connestabile*, 1504 circa, olio su tela, diam. 17,9 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage
- *Madonna del Granduca*, 1504, olio su tavola, 84x55 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Piccola Madonna Cowper*, 1504-1505 circa, olio su tavola, 58x43 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Madonna Terranuova*, 1504-1505 circa, olio su tavola, diam. 87 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, 1504-1505 circa, olio su tavola, 52,9x37,3 cm, Firenze, Uffizi
- *Ritratto di Emilia Pia da Montefeltro*, 1504-1505 circa, olio su tavola, 42,5x28,5 cm, Baltimora, Baltimore Museum of Art
- *Pala Ansidei*, 1505, olio su tavola, 274x152 cm, Londra, National Gallery
  - *Predica di san Giovanni Battista*, 1505 circa, olio su tavola, 26x53,3 cm, Londra, National Gallery
- *Ritratto di giovane con la mela* (*Ritratto di Francesco Maria Della Rovere*), 1505 circa, olio su tavola, 47x35 cm, Firenze, Uffizi
- *San Michele e il drago*, 1505 circa, olio su tavola, 31x27 cm, Parigi, Louvre
- *San Giorgio e il drago*, 1505 circa, olio su tavola, 31x27 cm, Parigi, Louvre
- *San Giorgio e il drago*, 1505-1506 circa, olio su tavola, 28,5x21,5 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Dama col liocorno*, 1505-1506, olio su tavola, 65x51 cm, Roma, Galleria Borghese
- *La Gravida*, 1505-1506, olio su tavola, 66x52 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Cristo benedicente*, 1506, olio su tavola, 31,7x25,3 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo
- *Autoritratto*, 1506, olio su tavola, 47,5x33 cm, Firenze, Uffizi
- *Ritratto di Agnolo Doni*, 1506, olio su tavola, 63x45 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Ritratto di Maddalena Strozzi*, 1506, olio su tavola, 63x45 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro*, 1506, olio su tavola, 69x52 cm, Firenze, Uffizi
- *Madonna d'Orleans*, 1506, olio su tavola, 29x21 cm, Chantilly, Musée Condé

Madonna del Granduca, Galleria Palatina

Ritratto di Agnolo Doni, Galleria Palatina

- *Sacra Famiglia con san Giuseppe imberbe*, 1506, olio su tavola, 74x57 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage
- *Sacra Famiglia con palma*, 1506, olio su tavola, diam. 101,4 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland
- *Madonna del Belvedere* (o *Madonna del Prato*), 1506, olio su tavola, 113x88 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Madonna dei Garofani*, 1506-1507 circa, olio su tavola, 27,9x22,4 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna Northbrook*, 1507, olio su tavola, 66x37 cm, Worcester (Massachusetts), Worcester Art Museum
- *Madonna del Cardellino*, 1507, olio su tavola, 107x77 cm, Firenze, Uffizi
- *Belle Jardinière*, 1507, olio su tavola, 122x80 cm, Parigi, Louvre
- *Pala Baglioni*, 1507, olio su tavola
  - *Deposizione Borghese*, 184x176 cm, Roma, Galleria Borghese
  - *Fede*, 16x44 cm, Roma, Pinacoteca vaticana
  - *Carità*, 16x44 cm, Roma, Pinacoteca vaticana
  - *Speranza*, 16x44 cm, Roma, Pinacoteca vaticana
  - Fregio con *Putti e grifi*, tempera su tavola, quattro frammenti di 21x37, 21x55, 21x54,8 e 21x36,5 cm, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
- *Sacra Famiglia con l'agnello*, 1507, olio su tavola, 29x21 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Sacra Famiglia Canigiani*, 1507, olio su tavola, 131x107 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek
- *Madonna Bridgewater*, 1507, olio su tavola, 81x56 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland
- *La Muta*, 1507, olio su tavola, 64x48 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
- *Ritratto di giovane*, 1507, olio su tavola, 37x40,5 cm, Hampton Court
- *Madonna Colonna*, 1507 circa, olio su tavola, 77,5x56,5 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Madonna del Baldacchino*, 1507-1508, olio su tela, 276x224 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Cappella di San Severo*, 1507-1508, affresco, base 389 cm, Perugia, chiesa del monastero di San Severo
- *Madonna Esterhazy*, 1508, olio su tavola, 29x21,5 cm, Budapest, Museo di belle arti
- *Grande Madonna Cowper*, 1508, olio su tavola, 68x46 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Madonna Tempi*, 1508, olio su tavola, 75x51 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek
- *Santa Caterina d'Alessandria*, 1508, olio su tavola, 71x53 cm, Londra, National Gallery

Santa Caterina d'Alessandria, National Gallery, Londra

Periodo romano

- *Stanza della Segnatura*, 1508-1511, ciclo di affreschi, Città del Vaticano, Musei Vaticani
  - Volta, 1508
    - *Primo moto*, 120x105 cm
    - *Giudizio di Salomone*, 120x105 cm
    - *Adamo ed Eva*, 120x105 cm

        - *Apollo e Marsia*, 120x105 cm
        - *Teologia*, diam. 180 cm
        - *Giustizia*, diam. 180 cm
        - *Filosofia*, diam. 180 cm
        - *Poesia*, diam. 180 cm
    - *Disputa del Sacramento*, 1509, base 770 cm
    - *Scuola di Atene*, 1509-1511, base 770 cm
    - *Parnaso*, 1510-1511, base 670 cm
    - *Virtù e la Legge*, 1511, base 660 cm

La *Messa di Bolsena*

- *Madonna della Torre*, 1509 circa, olio su tela, 76,5x63 cm, Londra, National Gallery
- *Ritratto del cardinale Alessandro Farnese*, 1509-1511 circa, olio su tela, 132x88 cm, Napoli, Museo di Capodimonte
- *Madonna Aldobrandini*, 1510, olio su tavola, 38x33 cm, Londra, National Gallery
- *Ritratto di cardinale*, 1510-1511 circa, olio su tavola, 79x61 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Madonna del Diadema blu*, 1510-1511 circa, olio su tavola, 68x44 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Madonna d'Alba*, 1511, olio su tela, diam. 98 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Trionfo di Galatea*, 1511, affresco, 295x225 cm, Roma, Villa Farnesina
- *Profeta Isaia*, 1511-1512, affresco, 250x155 cm, Roma, chiesa di Sant'Agostino
- *Stanza di Eliodoro*, 1511-1514, ciclo di affreschi, Città del Vaticano, Musei Vaticani
    - Volta, 1511
        - *Roveto ardente*, base 390 cm
        - *Scala di Giacobbe*, base 340 cm
        - *Apparizione di Dio a Noè*, base 390 cm
        - *Sacrificio di Isacco*, base 340 cm
    - *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, 1511-1512, base 750 cm
    - *Messa di Bolsena*, 1512, base 660 cm
    - *Liberazione di san Pietro*, 1513-1514, base 660 cm
    - *Incontro di Attila e Leone Magno*, 1514, base 750 cm
- *Ritratto di Giulio II*, 1511, olio su tavola, 108,7x81 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna del Velo*, 1511-1512, olio su tavola, 120x90 cm, Chantilly, Museo Condé
- *Madonna di Foligno*, 1511-1512, olio su tela, 320x194 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
- *Ritratto di Giulio II* (attribuito), 1512, olio su tela, 107x80 cm, Firenze, Uffizi

La *Madonna della Seggiola*

Madonna di Foligno

- *Madonna dei Candelabri*, 1513-1514 circa, olio su tela, diam. 65 cm, Baltimora, Walters Art Gallery
- *Madonna Sistina*, 1513-1514 circa, olio su tavola, 265x196 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Madonna dell'Impannata*, 1513-1514, olio su tela, 158x125 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Sibille e angeli*, 1514, ciclo di affreschi, Roma, chiesa di Santa Maria della Pace
- *Estasi di santa Cecilia*, 1514 circa, olio su tela, 239x149 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna
- *Madonna della Seggiola*, 1514, olio su tavola, diam. 71 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Madonna della Tenda*, 1514, olio su tavola, 65,8x51,2 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek
- *Madonna del Pesce*, 1514 circa, olio su tela, 215x158 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Ritratto di Fedra Inghirami*, 1514-1516 circa, olio su tavola, 89,7x62,2 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
- *Ritratto di Fedra Inghirami*, 1514-1516 circa, olio su tavola, 90x62 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, 1514-1515 circa, olio su tela, 82x67 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Stanza dell'Incendio di Borgo*, 1514-1517, ciclo di affreschi, Città del Vaticano, Musei Vaticani
  - *Incendio di Borgo*, 1514, base 670 cm
  - *Battaglia di Ostia*, 1514-1515, base 770 cm
  - *Incoronazione di Carlo Magno*, 1516-1517, base 770 cm
  - *Giustificazione di Leone III*, 1517, base 670 cm
- Arazzi di Raffaello, 1515-1516, cartoni per arazzi, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (arazzi) e Londra, Victoria and Albert Museum (una parte dei cartoni)
  - *Pesca miracolosa*, 360x400 cm
  - *Consegna delle chiavi*, 345x535 cm
  - *Punizione di Elima*, 385x445 cm
  - *Sacrificio di Listra*, 350x540 cm
  - *Guarigione dello storpio*, 390x520 cm
  - *Predica di san Paolo*, 390x440 cm
  - *Morte di Anania*, 385x400 cm
  - *Lapidazione di santo Stefano* (cartone perduto)
  - *Conversione di Saulo* (cartone perduto)
  - *San Paolo in carcere* (cartone perduto)
- *Ritratto di Bindo Altoviti*, 1515 circa, olio su tavola, 59,7x43,8 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Dio Padre benedicente tra due angeli* (atelier), 1515-1520 circa, affresco staccato, 140x283 cm, Parigi, Louvre

Madonna Sistina

Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi

- *La Velata*, 1516 circa, olio su tavola, 85x64 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Ritratto del cardinal Bibbiena*, 1516 circa, olio su tela, 86x65 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano*, 1516, olio su tela, 76x107 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj
- Cartoni per i mosaici della cappella Chigi di Santa Maria del Popolo, 1516
- affreschi della Stufetta del cardinal Bibbiena, 1516, Roma, Palazzo Apostolico
- *Ritratto di giovane uomo*, 1516-1517, olio su tavola, 72x56 cm, già a Cracovia, Museo Czartoryski (scomparso durante la II Guerra Mondiale)
- *San Giovannino nel deserto*, 1516-1517 circa, olio su tela, 135x142 cm, Parigi, Louvre
- *Madonna del Passeggio*, 1516-1518 circa, olio su tavola, 88x62 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland
- *Loggia di Psiche*, 1517, ciclo di affreschi, Roma, Villa Farnesina
- *Apostoli*, 1517 circa, affreschi già in Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, distrutti
- *Spasimo di Sicilia*, 1517, olio su tela, 318x229 cm, Madrid, Museo del Prado

La Loggia di Raffaello

- *Visitazione*, 1517 circa, olio su tela, 200x145 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Visione di Ezechiele*, 1518, olio su tavola, 40x30 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *San Michele sconfigge Satana*, 1518, olio su tavola, 268x160 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Sacra Famiglia di Francesco I*, 1518, olio su tela, 207x140 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Sacra Famiglia sotto la quercia*, 1518, olio su tavola, 144x110 cm, Madrid, Museo del Prado
- *La Perla*, 1518 circa, olio su tela, 144x155 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Ritratto di Dona Isabel de Requesens*, 1518 circa, olio su tela, 120x95 cm, Parigi, Louvre
- *Santa Margherita* (con Giulio Romano), 1518, olio su tela, 178x122 cm, Parigi, Museo del Louvre
- *Santa Margherita*, 1518, olio su tavola, 192x122 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Madonna della Rosa*, 1518, olio su tela, 103x84 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Ritratto di Lorenzo de' Medici duca di Urbino* (attribuito), 1518 circa, olio su tela, 97x79 cm, collezione privata, già Christie's, 2007.
- *Madonna del Divino amore*, 1518 circa, olio su tavola, 152x125 cm, Napoli, Museo di Capodimonte
- *Autoritratto con un amico*, 1518, olio su tela, 99x83 cm, Parigi, Louvre
- *San Giovannino*, 1518-1519, olio su tela, 165x147 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Piccola Sacra Famiglia* (con Giulio Romano), 1518-1519, olio su tavola, 38x32 cm, Parigi, Louvre
- *Ritratto di giovane donna*, 1518-1519, olio su tavola, 74x50 cm, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts
- *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, 1518-1519, olio su tavola, 154x118 cm, Firenze, Uffizi
- *La Fornarina*, 1518-1519, olio su tavola, 85x60 cm, Roma, Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini
- *Loggia di Raffaello*, 1518-1519, ciclo di affreschi, Città del Vaticano, Musei Vaticani

- *Prima Loggia*, 1518-1519, ciclo di affreschi, già in Città del Vaticano, Musei Vaticani, perduti
- *Perla di Modena*, 1518-1520 circa, olio su tavola, 35x30 cm, Modena, Galleria Estense
- *Loggetta del cardinal Bibbiena*, 1519, ciclo di affreschi, Città del Vaticano, Musei Vaticani
- *Trasfigurazione*, 1518-1520, olio su tavola, 405x278 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
- *Sala di Costantino* (allegorie *Comitas* e *Iustitia*), 1520, olio su intonaco e colofonia, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Opere postume della scuola

Già negli ultimi anni di vita Raffaello fu più un appaltatore di lavori per la sua bottega che un pittore nel senso stretto; produceva solitamente i disegni e cartoni per opere che venivano eseguite dai suoi assistenti. Per questo le sue idee continuarono a essere eseguite anche dopo la sua morte.

- *Sala di Costantino*, 1520-1524, ciclo di affreschi, Città del Vaticano, Musei Vaticani
  - *Visione della croce*
  - *Battaglia di Costantino contro Massenzio*
  - *Battesimo di Costantino*
  - *Donazione di Roma*
- *Incoronazione di Monteluce*, 1524-1525, olio su tavola, 354x230 cm, Roma, Pinacoteca vaticana

Architettura

- Chiesa di Sant'Eligio degli Orefici, dal 1509, Roma (la facciata è stata rifatta nel Seicento)
- Cappella Chigi, dal 1513-1514, basilica di Santa Maria del Popolo, Roma
- Palazzo Pandolfini (attr.), 1513-1514 circa, Firenze
- Basilica di San Pietro in Vaticano, dal 1514 al 1520, Città del Vaticano
- Loggia di Raffaello, 1514-1519, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano
- Palazzo Jacopo da Brescia (distrutto), 1515-1519, già a Roma
- Palazzo Alberini, 1515-1519, Roma
- Scuderie della Villa Farnesina (distrutte), 1516 circa, già a Roma
- Villa Madama, dal 1518, Roma
- Palazzo Branconio dell'Aquila (distrutto), dal 1519 circa, già a Roma

Monumento a Raffaello Sanzio, Urbino

Altro

- *Sonetti*

- *Lettera a Leone X* (con Baldassarre Castiglione), 1519 circa[77]

Allievi o seguaci di Raffaello

Queste personalità seguirono le orme di Raffaello, ispirandosi alle sue opere:

- Andrea del Sarto
- Antonio Allegri detto Correggio
- Benvenuto Tisi detto Il Garofalo
- Bernard van Orley
- Cesare da Sesto
- Federico Fiori detto Il Barocci
- Francesco di Cristofano detto Franciabigio
- Francesco Salviati
- Giovan Francesco Penni
- Giovanni Antonio Bazzi detto Il Sodoma
- Giovanni Antonio de' Sacchis detto Il Pordenone
- Giovanni Battista Benvenuti detto L'Ortolano
- Giovanni da Udine
- Giovanni di Pietro detto Lo Spagna
- Girolamo da Carpi
- Girolamo Siciolante
- Giulio Romano
- Lavinia Fontana
- Perin del Vaga
- Polidoro da Caravaggio
- Sebastiano del Piombo

Riconoscimenti

- A Raffaello Sanzio è stato dedicato l'asteroide 9957 Raffaellosanti.
- Dal 1997 e fino all'adozione dell'euro, Raffaello Sanzio venne raffigurato sulla banconota da 500.000 lire italiane. Dall'avvento dell'euro, invece, il verso della moneta da €2 riporta un ritratto di Dante Alighieri di Raffaello.
- A Raffaello Sanzio è stato intitolato l'Aeroporto delle Marche di Ancona-Falconara.
- A Raffaello è stato dedicato l'aeromobile di lungo raggio Alitalia *Airbus A330-202*, su *planespotters.net*. URL consultato il 29 novembre 2020 (archiviato dall'url originale il 9 gennaio 2017)., registrato EI-EJG, e la una motonave in servizio dal 1965 al 1975 per collegamenti prevalentemente tra Napoli e New York.

Raffaello nei mass media

Cinema e televisione

- 1909 - *Raffaello Sanzio e la fornarina*, cortometraggio diretto da Edoardo Bencivenga
- 1943 - *La Fornarina*, diretto da Enrico Guazzoni e interpretato dal pittore Walter Lazzaro

- 1963 - *Raffaello in casa*, documentario diretto da Gian Luigi Rondi
- 1984 - *Raffaello*, serie TV diretta da Anna Zanoli
- 2017 - *Raffaello - Il Principe delle Arti in 3D*, documentario diretto da Luca Viotto
- 2020 - *You - Story and Glory of a Masterpiece*, diretto da Nicola Abbatangelo[78]
- 2020 - *Raffaello. Il mito e la modernità*, documentario diretto da Linda Tugnoli a cura di Emanuela Avallone e Silvia De Felice[76]

Teatro

Raffaello compare nelle seguenti opere teatrali[79]:

- 1819 - *Rapahel*, di I.F. Castelli[80]
- 1819 - *Rafael Sanzio von Urbino*, di G. Braun
- 1857 - *Michelangelo*, di B. Cornwall
- 1874 - *La Renaissance*, di J.A. Gobineau
- 1874 - *Michelangelo*, di A. Fitger
- 1908 - *Michel Angelo*, di F. Hebbel
- 1942 - *Michelangelo*, di G. Eberlein
- 1948 - *Michelangelo*, di A. Kiritescu
- 1950 - *Michelangelo*, di O. zur Nedden
- 2020 - *Raffaello, il figlio del vento*, di M. Martelli

Note

1. Antonio Paolucci, *Raffaello in Vaticano*, in *Art e dossier*, vol. 298, Milano, Giunti, 2013.
2. ^ *Conferenza: "Raffaello nostro contemporaneo"*, su *Istituto Italiano di Cultura di Tunisi*. URL consultato il 12 gennaio 2021.
3. Mirella Mazzarini, *Lo straordinario viaggio della Madonna Sistina e l'ebbrezza di essere sospesi in cielo*, su *Raffaello Scuola*, 4 settembre 2020. URL consultato il 12 gennaio 2021.
4. ^ Jacques Bousquet, *Il manierismo in Europa*, Milano, Bramante, 1963.
5. ^ Francesca Valdinoci (a cura di), *Vite di Caravaggio*, CasadeiLibri, 2016, ISBN 9788889466513.
6. ^ Bruna Alasia, *Scuderie del Quirinale. Presentato il libro "Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela"*, su *Arte Magazine*, 22 giugno 2022. URL consultato il 16 gennaio 2023.
7. ^ Joseph Phelan, *The Salvador Dalí Show*, su *Artcyclopedia*, marzo 2015. URL consultato il 12 gennaio 2021.
8. ^ Letizia Riccio, *500 anni di Raffaello, fra l'armonia rinascimentale e la Factory di Warhol. In Art Night su Rai5*, su *ArtsLife*, 15 marzo 2020. URL consultato il 15 febbraio 2021.
9. ^ Valentina Tosoni, *Raffaello, mito senza tempo*, su *la Repubblica*, 24 gennaio 2018. URL consultato il 29 novembre 2020.
10. ^ *Mostra di Giulio Paolini per Raffaello*, su *Raffaello - Custodi del mito in Lombardia*. URL consultato il 29 novembre 2020.
11. ^ Mario Pasqualini, *Settimana Raffaello – Fumetti nei musei*, su *Dimensione Fumetto*, 2 luglio 2020. URL consultato il 29 novembre 2020.
12. Giorgio Vasari, *Vita di Raffaello da Urbino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568.

13. Franzese, p. 10.
14. Franzese, p. 12.
15. ^ L'affresco è stato ritenuto per lungo tempo opera del padre, che potrebbe avervi rappresentato la prima moglie e il figlio, ma è oggi comunemente attribuito a Raffaello.
16. ^ *Raffaello e Urbino*, su *ilportaledelrestauro.blogspot.it*.
17. ^ Per Vasari, Pietro Perugino, «preso il putto, non senza molte lagrime della madre, che teneramente l'amava, lo menò a Perugia»
18. ^ Santi, p. 323.
19. Franzese, p. 13.
20. ^ Franzese, p. 14.
21. De Vecchi-Cerchiari, p. 158.
22. ^ Antonio Forcellino, *Raffaello. Una vita felice*, Bari, Laterza, 2006, ISBN 9788842076209.
23. ^ *Sposalizio della Vergine di Raffaello*, su *ADO Analisi dell'opera*, 21 marzo 2019. URL consultato il 18 febbraio 2021.
24. Franzese, p. 15.
25. De Vecchi-Cerchiari, p. 159.
26. De Vecchi-Cerchiari, p. 190.
27. ^ Gloria Fossi, *Uffizi*, Giunti, Firenze 2004, p. 366. ISBN 88-09-03675-1.
28. ^ Ossia Bastiano da Sangallo, soprannominato Aristotile per il suo parlare *con gravità, adagio e sentenziosamente*
29. G. Vasari, *Vita di Raffaello*.
30. De Vecchi-Cerchiari, p. 191.
31. Franzese, p. 17.
32. Franzese, p. 18.
33. Franzese, p. 19.
34. Franzese, p. 20.
35. ^ Fausto Riva, *Mealagro [sic! in luogo di Meleagro], Sarpedonte e l'iconografia del trasporto*, su Andrea Bardella & Angelo Stella (a cura di), *Antiqua.mi*, 1º aprile 2013.
36. De Vecchi-Cerchiari, p. 192.
37. ^ Franzese, p. 21.
38. ^ Franzese, p. 22.
39. ^ Franzese, p. 23.
40. Franzese, p. 24.
41. Franzese, p. 25.
42. Franzese, p. 26.
43. De Vecchi-Cerchiari, p. 207.
44. ^ De Vecchi-Cerchiari, p. 209.
45. ^ Giuliano Pisani, *Le Veneri di Raffaello (Tra Anacreonte e il Magnifico, il Sodoma e Tiziano)*, in *Studi di Storia dell'Arte*, vol. 26, Todi, Ediart, 2015, pp. 97-122.
46. Gazzola.
47. ^ Gesù, Maria, San Sisto e Santa Barbara hanno il capo coronato da un sottilissimo "anello d'oro" (più ornato per Gesù) visibile solo a distanza ravvicinata.
48. De Vecchi-Cerchiari, p. 208.
49. Franzese, p. 142.
50. De Vecchi-Cerchiari, p. 2010.
51. De Vecchi, p. 83.

52. De Vecchi, p. 84.
53. De Vecchi-Cerchiari, p. 211.
54. ^ Franzese, p. 143.
55. ^ La traduzione, una delle prime conosciute, di cui esistono due redazioni manoscritte, riporta la seguente intestazione: "…tradocto di latino in lingua e sermone proprio e volgare da Messere Fabio Calvo ravennate, in Roma in casa di Raphaello di Giovan de Sancte da Urbino e a sua instantia…": vd. F. Di Todaro, *Vitruvio, Raffaello, Piero della Francesca*, in *Annali di Architettura* n. 14, 2002.
56. ^ Franzese, p. 29.
57. ^ Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffalello architetto*, 1984.
58. ^ De Vecchi-Cerchiari, p. 212.
59. De Vecchi-Cerchiari, p. 213.
60. De Vecchi-Cerchiari, p. 217.
61. *Il giallo della morte di Raffaello: non fu né sifilide né malaria*, su *Adnkronos*. URL consultato il 22 ottobre 2020.
62. Franzese, p. 138.
63. ^ Cit. in De Vecchi-Cerchiari, p. 217.
64. ^ (**EN**) Gianpasquale Greco, *Le sepolture di Raffaello e Annibale Carracci al Pantheon: un monumento "doppio e unico" nell'impresa di Giovan Pietro Bellori e Carlo Maratti, in "Il capitale culturale", 19, 2019, pp. 405-427. (DEMO)*, in *Il capitale culturale*. URL consultato il 28 giugno 2019.
65. ^ S. Pagliaroli, *L'epitaffio di Pietro Bembo per Raffaello*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Marsilio, 2013, p. 293.
66. Franzese, pp. 139-140.
67. ^ Dell'opera si era persa la memoria in Toscana, tanto che neanche Vasari la citò.
68. ^ Franzese, p. 139.
69. ^ Franzese, p. 140.
70. Franzese, p. 147.
71. ^ *Raffaello, artista della perfezione e dell'armonia*, su *youtube.com*. URL consultato il 29 ottobre 2022.
72. ^ (**EN**) *Two Figures standing on a Flight of Steps, after Raphael by Edgar Degas*, su *Ashmolean Museum*. URL consultato il 15 giugno 2021.
73. ^ *Raffaello, l'artista simbolo del Rinascimento*, su *Libreriamo*. URL consultato il 15 giugno 2021.
74. ^ Franzese, p. 149.
75. ^ *raffaello La bottega di Raffaello*, su *Artfiller*. URL consultato il 15 giugno 2021.
76. Letizia Riccio, *500 anni di Raffaello, fra l'armonia rinascimentale e la Factory di Warhol. In Art Night su Rai5*, su *ArtsLife*. URL consultato il 15 giugno 2021.
77. ^ *Opera Omnia di Raffaello Sanzio*, su *arteantica.eu*. URL consultato il 17 novembre 2017 (archiviato dall'url originale il 13 febbraio 2013).
78. ^ Filippo Parolin, *You - Story and glory of a masterpiece*, su *Fondazione Grossman*, 17 luglio 2020. URL consultato il 5 aprile 2021.
79. ^ Bruna Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, in *La Ricerca Umanistica*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2009, ISBN 9788889946459.
80. ^ Helene Goldschmidt, *Das deutsche Kuenstlerdrama von Goethe bis Wagner*, Weimar, 1925.

Bibliografia

- (FR) Eugène Müntz, *Raphael. Sa vie, son oeuvre et son temps*, Parigi, Hachette, 1886.
- Adolfo Venturi, *Raffaello*, Roma, E. Calzone, 1920.
- Pierluigi De Vecchi, *Raffaello*, Rizzoli, Milano 1975.
- Alberico Pagnani, *Storia di Sassoferrato*, Fabriano 1975
- Pierluigi De Vecchi, *Raffaello: la pittura*, Firenze 1981
- James H. Beck, *Raffaello*, Milano 1982
- Konrad Oberhuber, *Raffaello*, Milano, Mondadori, 1982.
- John Pope-Hennessy, *Raffaello*, Torino, Allemandi, 1983.
- Maria Grazia Ciardi Duprè; Paolo Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze, Salani, 1983
- Manfredo Tafuri, Christoph Luitpold Frommel e Stefano Ray, *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984.
- Enzo Gualazzi, *Vita di Raffaello da Urbino*, Milano, Rusconi, 1984.
- Catalogo della mostra *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Milano, Electa, 1984
- Alessandro Zuccari, *Raffaello e le dimore del Rinascimento*, in *Art e Dossier*, Firenze, Giunti, 1986.
- Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello stato, 1990.
- Vincenzo Labella, *Una stagione di giganti. Michelangelo, Leonardo, Raffaello*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1991.
- AA.VV., *Raffaello*, Milano 1994
- Wolfgang Lotz, *Architettura in Italia 1500-1600*, a cura di Deborah Howard, Milano, Rizzoli, 1995.
- Pasquale Sabbatino, *Raffaello Sanzio e Baldassare Castiglione*, in *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 35–40, ISBN 88-222-4503-2.
- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael - A Critical Catalogue of his Paintings*, Landshut, Arcos Verlag, 2001-2008
- Bruno Santi, *Raffaello*, in *I protagonisti dell'arte italiana*, Firenze, Scala, 2001, ISBN 88-8117-091-4.
- Sylvie Béguin, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, a cura di Sylvie Béguin e Cristiana Garofalo, Santarcangelo di Romagna, Octavo, 2002.
- (EN) John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources 1483–1602*, New Haven/ London, Yale University Press, 2003.
- Vincenzo Farinella, *Raffaello*, Milano, 5 Continents, 2004.
- Bette Talvacchia, *Raffaello*, Londra, Phaidon, 2007 ISBN 978-0-7148-9875-9
- John Shearman, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano, Electa, 2007.

Banconota da 500.000 lire italiane raffigurante Raffaello Sanzio

Robert Bowyer, la *Fama che incorona un busto di Raffaello*, XVIII secolo

- Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano, Jaca Book, 2008. In collaborazione con LEV e Musei Vaticani.
- Paolo Franzese, *Raffaello*, Milano, Mondadori Arte, 2008, ISBN 978-88-370-6437-2.
- Divo Savelli, *Raffaello e la devozione lauretana*, in *Toscana Oggi*, settembre 2009.
- Lorenza Mochi Onori, *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Milano, Electa, 2009, ISBN 978-88-370-6812-7.
- Tom Henry, *Raphaël. Les dernières années*, a cura di Paul Joannides, catalogo della mostra tenutasi al Louvre dall'11 ottobre 2012 al 14 gennaio 2013, Parigi, Edizions Hazan, 2012, ISBN 978-88-898-5450-1.
- Eugenio Gazzola, *La Madonna Sistina di Raffaello, Storia e destino di un quadro*, Macerata, Quodlibet, 2013, ISBN 978-88-746-2524-6.
- Giuliano Pisani, *Le Veneri di Raffaello (Tra Anacreonte e il Magnifico, il Sodoma e Tiziano)*, in *Studi di Storia dell'Arte*, vol. 26, Todi, Ediart, 2015, pp. 97–122.
- Anna Lisa Genovese, *La tomba del 'divino' Raffaello*, Roma, Gangemi, 2015.
- Barbara Agosti e Silvia Ginzburg (a cura di), *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, atti della giornata di studio, Città del Vaticano, Edizioni dei Musei Vaticani, 2017.
- Barbara Agosti e Silvia Ginzburg (a cura di), *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra, Firenze, Di Centro, 2019.
- Marzia Faietti e Matteo Lafranconi (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2020.
- Francesco Moschini, Valeria Rotili e Stefania Ventra (a cura di), *Raffaello. L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate*, catalogo della mostra, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2020.
- Annamaria Bava e Sofia Villano (a cura di), *Sulle tracce di Raffaello nelle collezioni sabaude*, catalogo della mostra, Torino, Editris, 2021.
- Angela Cerasuolo e Andrea Zezza (a cura di), *Raffaello 1520-2020*, atti del convegno, Roma, 2021.

Voci correlate

- Lettera di Raffaello d'Urbino a Leone X
- Rinascimento umbro
- Rinascimento romano
- Maniera moderna
- Architettura rinascimentale
- Casina di Raffaello
- Madonne di Raffaello
- Accademia Raffaello

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Raffaello Sanzio**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Raffaello Sanzio**

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Raffaello Sanzio (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Raffaello_Sanzio?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Raffaèllo Sanzio*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Adolfo Venturi, *RAFFAELLO Sanzio*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1935.
- *Raffaèllo Sànzio*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Raphael / Italian painter and architect / Also known as: Raffaello Santi, Raffaello Sanzio, Raphael Sanzio*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Francesco Paolo Di Teodoro e Vincenzo Farinella, *SANTI, Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 90, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.
- *Raffaello Sanzio*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Raffaello Sanzio*, su *Liber Liber*.
- *Opere di Raffaello Sanzio* / *Raffaello Sanzio (altra versione)* / *Raffaello Sanzio (altra versione)* / *Raffaello Sanzio (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Raffaello Sanzio*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Opere riguardanti Raffaello Sanzio*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Bibliografia di Raffaello Sanzio*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (EN) *Raffaello Sanzio*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Registrazioni audiovisive di Raffaello Sanzio*, su *Rai Teche*, Rai.
- *Gli affreschi di Raffaello Sanzio a Roma, in Villa Farnesina*, su *villafarnesina.it*.
- Sito (https://web.archive.org/web/20170702005239/http://raffaello.diecigrandimostre.it/) della mostra "Raffaello da Firenze a Roma" con un interessante studio sulla Deposizione alla Galleria Borghese di Roma.
- *Opere di Raffaello nel Catalogo online della Fondazione Federico Zeri*, su *catalogo.fondazionezeri.unibo.it*.
- Intervista (http://www.ilsussidiario.net/News/Cultura/2008/11/20/ARTE-Ciatti-vi-racconto-come-ho-riportato-alla-luce-lopera-di-Raffaello/8922/) a Marco Ciatti, direttore dei restauri della Madonna del Cardellino
- *Lettera a Leone X*, su *italica.rai.it* (archiviato dall'url originale l'8 giugno 2013).
- *(Antoine-Chrysostome) Quatremère de Quincy; Longhena, Francesco Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino (1829)*, su *archive.org*.
- *Johann David Passavant, Raffaello d'Urbino e il padre suo, Giovanni Santi (1839, ed.it. 1889)*, su *archive.org*.
- *Vita e Opere su Raffaello Sanzio*, su *adamoli.org*.
- Tutti gli scritti di Raffaello Sanzio (http://www.classicistranieri.com/liberliber/Raffaello%20Sanzio/) PDF - TXT - RTF
- Tutti gli scritti di Raffaello Sanzio (http://www.hs-augsburg.de/~harsch/italica/Cronologia/secolo16/Raffaello/raf_intr.html) Bibliotheca Augustana

Controllo di autorità	VIAF (EN) 64055977 (https://viaf.org/viaf/64055977) · ISNI (EN) 0000 0001 2136 483X (http://isni.org/isni/000000012136483X) · SBN CFIV002031 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV002031?core=autoriall) · BAV 495/344325 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_344325) · CERL cnp01270961 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01270961) · Europeana agent/base/5 (https://data.europeana.eu/agent/base/5) · ULAN (EN) 500023578 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500023578) · LCCN (EN) n79041756 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79041756) · GND (DE) 118597787 (https://d-nb.info/g

	nd/118597787) · BNE (ES) XX1002094 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1002094) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1002094) · BNF (FR) cb12215591q (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12215591q) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12215591q) · J9U (EN, HE) 987007266975305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007266975305171) · NSK (HR) 000032961 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000032961) · NDL (EN, JA) 00453605 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00453605) · CONOR.SI (SL) 7464803 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/7464803) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79041756 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79041756)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Raffaello_Sanzio&oldid=133691234"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 08:27.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Correggio (pittore)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> «Tengasi pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza o con piú rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori.»
>
> (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*)

Antonio Allegri da Correggio

Antonio Allegri detto il **Correggio** (Correggio, agosto 1489 – Correggio, 5 marzo 1534) è stato un pittore italiano.

Prendendo spunto dalla cultura del Quattrocento e dai grandi maestri dell'epoca, quali Leonardo, Raffaello, Michelangelo e Mantegna, inaugurò un nuovo modo di concepire la pittura ed elaborò un proprio originale percorso artistico, che lo colloca tra i grandi del Cinquecento.

Particolare della Cupola di San Giovanni a Parma

In virtù della dolcezza espressiva dei suoi personaggi e per l'ampio uso prospettico, sia nei dipinti sacri sia in quelli profani, egli si impose in terra padana come il portatore più moderno e ardito degli ideali del Rinascimento. Infatti, all'esplosione del colore veneziano e al manierismo romano, contrappose uno stile fluido, luminoso, di forte coinvolgimento emotivo. Nello sforzo di ottenere la massima espressione di leggerezza e di grazia, Correggio fu un precursore della pittura illusionistica. Introdusse luce e colore perché facessero da contrappeso alle forme e sviluppò così nuovi effetti di chiaroscuro, creando l'illusione della plasticità con scorci talora duri e con audaci sovrapposizioni.

L'illuminazione e la struttura compositiva in diagonale gli permisero anche di ottenere una significativa profondità spaziale nei suoi dipinti, caratteristica quest'ultima, tipica del suo stile. Le maestose pale d'altare degli anni venti sono di spettacolare concezione, con gesti concatenati, espressioni sorridenti, personaggi intriganti, colori suadenti[1].

La luce, declinata secondo un chiaroscuro morbido e delicato, ne fece uno dei punti di non ritorno della pittura, capace di influenzare movimenti artistici tra loro diversissimi come il barocco di Giovanni Lanfranco e Baciccio e il neoclassicismo di Anton Raphael Mengs.

Indice

Biografia
- Origini
- Formazione
- Prime opere
- La nuova fase
- La Camera della Badessa
- San Giovanni
- La Cappella Del Bono
- La cupola della cattedrale
- Grandi pale
- Lo Studiolo di Isabella e gli Amori di Giove
- *"Anch'io, sono pittore!"*
- Morte
- La memoria

Discendenza

Opere
- Fase giovanile
- Maturità

Allievi o seguaci

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Io e Zeus, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Biografia

Origini

Nacque a Correggio, cittadina da cui prese poi il soprannome, da Pellegrino Allegri e Bernardina Piazzoli degli Ormani, ad agosto del 1489. La famiglia del padre era originaria di Firenze: suo nonno Domenico era stato esiliato nel 1433, per la sua opposizione a Cosimo il Vecchio, e si era stabilito in Emilia. Correggio all'epoca era uno dei piccoli feudi indipendenti che costellavano l'Emilia, retto dai conti di Correggio, di antichissima nobiltà più volte imparentatisi coi Farnese della vicina Parma[2].

Monumento al Correggio di Agostino Ferrarini a Parma presso i Portici del Grano in piazza Garibaldi

Di tutti i grandi protagonisti della sua epoca, Correggio è l'artista meno documentato e numerose sono le leggende, affermatesi nei secoli, sulla sua biografia. Tuttavia, resta importante la testimonianza di Giorgio Vasari, primo biografo del pittore, circa la morte dello stesso, che sarebbe avvenuta dopo un estenuante viaggio a piedi da Parma, sotto il peso di un enorme sacco di

piccole monete da un quattrino, per un totale di 60 scudi. Una leggenda che non regge all'analisi dei fatti e delle fonti, ma che rende alla perfezione le incertezze e le difficoltà di una ricostruzione puntuale e completa della vita dell'artista[3].

Formazione

Altrettanto scarse sono le notizie sulla sua formazione. Pare che l'Allegri possa essere stato inizialmente alunno di alcuni pittori locali: lo zio Lorenzo, il cugino Quirino Allegri e l'artista correggese Antonio Bartolotti. Fu poi allievo di Francesco Bianchi Ferrari a Modena, dello scultore Antonio Begarelli ed entro il 1506 fu a Mantova, dove forse aveva fatto appena in tempo a conoscere l'anziano Mantegna: su un alunnato diretto la prima menzione risale al 1559 da parte del viaggiatore spagnolo Pablo de Céspedes, che visitò Parma, ma non si sa se ebbe informazioni di prima mano[4]. Un documento del 1512 vede l'artista creditore di Francesco Mantegna, il primogenito di Andrea e erede della sua bottega. In ogni caso a Mantova Correggio poté ammirare le opere del maestro restando affascinato soprattutto dagli effetti illusionistici della *Camera degli Sposi*. Incaricato di decorare la cappella funeraria dell'artista, morto nel 1506, nella basilica di Sant'Andrea, vi creò un finto pergolato in cui si leggono già, in nuce, gli interessi per la dilatazione illusoria dello spazio, che sviluppò poi nei suoi capolavori maturi[5].

Il giovane Correggio accolse inoltre le suggestioni chiaroscurali leonardesche e da Raffaello acquisì il gusto per le forme monumentali, unite al senso di placida contemplazione dei pittori umbri e fiorentini. Fu anche partecipe, nel segno di una grandissima apertura culturale, dell'esperienza dei veneziani (Cima da Conegliano, Giorgione, Tiziano), dei ferraresi (Costa, Dossi), di Francesco Francia, di Melozzo da Forlì e le sue vedute "da sott'in su", e degli artisti nordici (Dürer e Altdorfer)[3]. Inoltre conobbe, tramite Michelangelo Anselmi, le novità del Beccafumi. Una tale ricchezza di spunti gli garantì un tratto autonomo, basato sulla ricerca di una fluidità narrativa, dove lo sfumato leonardesco era unito a un colore ricco, steso morbidamente, e a un perfetto dominio dell'illusionismo prospettico, appreso da Mantegna[6].

A questo periodo sono attribuiti una serie di "esercizi di stile" in piccolo formato, cioè una serie di quadretti di piccole dimensioni in cui egli faceva pratica su temi e modi di altri maestri (soprattutto Mantegna e Leonardo), sperimentando i propri avanzamenti nell'arte con una certa spregiudicata libertà. Queste opere, tra cui spiccano *Giuditta e la sua ancella con la testa di Oloferne* o la *Madonna col Bambino tra due angeli musicanti*, dovettero nascere quindi come oggetti privati, ceduti poi a una cerchia di estimatori molto vicini al pittore[7].

Prime opere

Le prime opere di Correggio, tra il 1510 e il 1514, sono caratterizzate da una certa durezza nelle figure derivata dall'esempio di Mantegna. Esse si stagliano una per una, con panneggi dalle pieghe moltiplicate in maniera spesso rigida, con una prevalenza di colori bruni e profondi, tipici della tradizione lombarda, ravvivati da lumeggiatura e note squillanti, con una notevole sensibilità atmosferica nei paesaggi[8].

Testimonianza di questa fase giovanile sono due capolavori: la *Natività* di Brera e la *Madonna di San Francesco*, già nella chiesa di San Francesco a Correggio e oggi a Dresda, commissionatagli nel 1514. Gli studiosi sono concordi nel datare intorno alla fine del primo decennio del Cinquecento un suo viaggio a Roma, che fu fondamentale per apprendere direttamente dai modelli antichi e le straordinarie novità di Raffaello e di Michelangelo[3]. Risale a questo periodo l'affresco nella parete di fondo del Refettorio nel monastero di San Benedetto Polirone, anche se non tutti gli storici dell'arte concordano sull'attribuzione.

La perduta pala della *Madonna di Albinea* e il *Riposo in Egitto con san Francesco* chiusero idealmente il primo periodo della sua carriera. A quel tempo l'artista risiedeva ancora nella cittadina natale, centro per nulla secondario nella vita culturale del tempo, dove la corte di Veronica Gambara, amica di poeti quali

Aretino, Ariosto, Dolce, Bembo e lei stessa finissima poetessa, aveva assicurato alla piccola contea un prestigio che andava ben oltre i confini locali.

La nuova fase

Ritratto di dama, 1520 ca., Ermitage, San Pietroburgo.

Il secondo periodo della vita del Correggio si concentrò a Parma, dove è attivo a partire dal 1520 con l'esecuzione di un'opera enigmatica e di elevata raffinatezza stilistica: il *Ritratto di dama* (variamente identificata in Veronica Gambara o con tutta probabilità in Ginevra Rangoni, moglie di Aloisio Gonzaga e marchese di Castel Goffredo[9][10][11]) firmato con la colta latinizzazione del suo nome: Anton(ius) Laet (us).

La Camera della Badessa

Particolare della decorazione della Camera della Badessa, Parma

A Parma, nello stesso anno, si cimentò nella sua prima grande impresa pittorica con la decorazione della "camera della Badessa" nel Monastero di San Paolo, su commissione della badessa, appunto, Giovanna Piacenza. Nessun documento di allogazione di quest'opera è giunto fino a noi ma considerazioni di ordine stilistico unite alla documentazione relativa alla committente dell'opera inducono a pensare a un'esecuzione intorno al 1519. Non sappiamo come il Correggio sia entrato in contatto con la badessa ma, dato che il monastero di San Paolo era benedettino, è possibile che abbiano giocato un ruolo i rapporti che l'artista aveva avuto con i benedettini di San Benedetto Po (Mantova)[12].

Non è suffragata dalle fonti la conoscenza da parte di Correggio dei recenti traguardi del Rinascimento romano, ma alcuni motivi della Camera fanno pensare a una conoscenza abbastanza sviluppata di Raffaello e di lavori come la Stanza della Segnatura e la Loggia di Psiche (quest'ultima ancora in lavorazione)[12]. A Roma forse l'artista vide anche la perduta cappella del Belvedere di Mantegna (1480 circa, perduta ma descritta da Chattard nel Settecento), possibile fonte di ispirazione ulteriore[12]. Anche una visita a Milano è stata spesso richiamata dagli studiosi per spiegare le affinità del giovane Correggio con Leonardo; del resto la capitale lombarda non era così lontana da Parma e anche a un pittore di minor levatura rispetto al Correggio, quale Alessandro Araldi, era stato richiesto da Cecilia Bergonzi, badessa del monastero prima di Giovanna da Piacenza, di recarsi a vedere il "*Cenaculo*" vinciano. Un ricordo di quest'opera fondamentale sembra celarsi in alcuni marginalia quali le “tazze, boccali et altri vasellami” descritti con cura negli effetti che la luce si diverte a creare sulle superfici metalliche in maniera non dissimile da quanto Leonardo aveva ostentato sulla tovaglia di fiandra leonardesca[12].

La decorazione dovette procedere spedita e già nel 1520 essere completata. Per Correggio si trattò del primo capolavoro ad affresco e segnò l'avvio di un decennio fortunatissimo, in cui si concentrarono i suoi più grandi capolavori a Parma. La Camera stessa segnò un nuovo traguardo nell'illusionismo pittorico e

venne ammirata e citata da pittori, anche se solo per un breve frangente. A base pressoché quadrata (circa 7 × 6,95 m), la camera è coperta da una volta a ombrello di gusto tardogotico, realizzata nel 1514 da Edoari da Herba, e originariamente presentava arazzi alle pareti[13].

La volta vuole imitare un pergolato aperto sul cielo, trasformando quindi l'ambiente interno in un giardino illusorio. I costoloni della volta dividono ciascun spicchio in quattro zone, corrispondenti a una parete. Al centro della volta si trova lo stemma della badessa, in stucco dorato, attorno al quale l'artista ideò un sistema di fasce rosa artisticamente annodate, a cui sono legati dei festoni vegetali, uno per settore. Lo sfondo è un finto pergolato, che ricorda e sviluppa i temi della Camera degli Sposi di Mantegna e della Sala delle Asse di Leonardo. Ciascun festone termina in un'apertura ovale dove, sullo sfondo di un cielo sereno, si affacciano gruppi di puttini. In basso poi, lungo le pareti, si trovano lunette che simulano nicchie contenenti statue, realizzate con uno straordinario effetto a *trompe l'oeil* studiando l'illuminazioine reale della stanza. La fascia più bassa infine simula peducci con arieti, ai quali sono appesi teli di lino tesi, sostenenti vari oggetti (piatti, vasi, brocche, peltri…), altro brano di virtuosismo. Sulla cappa del camino, infine, Correggio dipinse la dea Diana su un cocchio tirato da cavalli.

San Giovanni

Il successo della Camera della Badessa aprì a Correggio nuove importanti commissioni, prima fra tutte la decorazione della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, appena finita di ricostruire in forme rinascimentali.

La Cupola di San Giovanni a Parma.

L'artista, che vi lavorò dal 1520 al 1524 circa, decorò l'abside e la cupola. Oggi resta la decorazione della cupola, con la *Visione di san Giovanni*, il tamburo, i pennacchi e il fregio, mentre dell'*Incoronazione della Vergine*, già nella calotta dell'abside, ne rimane solo un frammento nella Galleria Nazionale di Parma.

Nella straordinaria cupola usò lo sfondato, cioè simula un cielo aperto con le monumentali figure degli apostoli a fare da corona, seguendo il perimetro della cupola, al Cristo sospeso a mezz'aria. L'eliminazione di ogni elemento architettonico e il tono cromatico forte e violento accrescono la suggestione della scena[3]. A differenza della tradizione quattrocentesca, la decorazione appare libera da partiture architettoniche e organizzata per essere guardata da due distinti punti di vista: quello che avevano i monaci benedettini, riuniti nel coro (i soli a cui era dato di vedere la figura di San Giovanni), e quello dei fedeli nella navata. In questo, l'opera si impone come uno dei più originali e riusciti esperimenti illusionistici della pittura del Cinquecento[14].

L'abilità a gestire le figure in scorcio, quella che era allora considerata una delle più ardite difficoltà dell'arte e che il Correggio aveva già indagato negli ovati della Camera di San Paolo, trovò nell'architettura di nuvole degli affreschi di San Giovanni la sua prima compiuta espressione[14].

La Cappella Del Bono

Sulla scorta del successo in San Giovanni, Correggio iniziò a ricevere commissioni sempre più prestigiose. Tra le prime, nel 1524, ci dovette essere la decorazione parziale della Cappella Del Bono nella stessa chiesa, commissionata da Placido del Bono che gli richiese due tele per le pareti laterali: il *Compianto sul Cristo morto* e il *Martirio dei quattro santi*, entrambe oggi alla Galleria nazionale di Parma.

Si trattò di opere altamente sperimentali, con scorci diagonali che si perfezionano con una visione laterale delle tele. In esse sviluppò fortemente la ricerca dedicata alla rappresentazione dei "moti dell'animo", cioè di quelle espressioni umane che generano un pathos legato agli eventi vissuti dai personaggi. Non a caso, sebbene lontane dalla pittura coeva degli altri grandi maestri attivi in Italia, fecero scuola per i classicisti emiliani del primo Seicento (Carracci, Reni), che con tali innovazioni posero le basi della pittura barocca[15].

La cupola della cattedrale

La Cupola del Duomo di Parma.

Nel 1522 stipulò il contratto per la decorazione del coro e della cupola della cattedrale di Parma, avviata a dipingere solo nel 1524 circa, dopo il termine dei lavori a San Giovanni. Nella cupola è dipinta la scena dell'*Assunzione della Vergine* in cui, in prospettiva melozziana, una moltitudine di angeli disposti in forma di vortice ascendente accompagnano l'ascesa della Madonna su un cielo nuvoloso. Qui le figure perdono l'individualità, diventando parte integrante di una grandiosa scena corale, esaltata dall'uso di tinte chiare, leggeri e fluenti che creano un continuo armonico fino al punto di volta[3].

Correggio concepì la sua decorazione affidandosi, come già in San Giovanni Evangelista, a un illusionismo libero da partiture geometriche, che va ben oltre il possibile esempio offerto da Mantegna o da Melozzo da Forlì, i quali, da artisti quattrocenteschi, collocavano i propri personaggi entro un rigoroso schema geometrico. Correggio organizzò invece lo spazio dipinto intorno a un vortice di corpi in volo, che crea una spirale come mai visto prima, che al contrario annulla l'architettura, eliminando visivamente gli angoli e facendo scomparire la fisicità della struttura muraria: i personaggi infatti, più che sembrare dipinti sull'intonaco, per un eccellente equilibrio sembrano librarsi in aria[16].

Il tamburo è occupato da un parapetto illusorio, traforato da oculi veri, lungo il quale stanno in equilibrio una serie di angeli e gli apostoli. Dal parapetto una spirale di nubi si attorciglia in un crescendo di sentimenti e di luce, con l'episodio della nube su cui sale Maria, vestita di rosso e blu e spinta da angeli, alati e apteri, verso la sua glorificazione celeste. Al centro un abbacinante scoppio di lume dorato perfeziona la prodigiosa apparizione divina di Gesù che ha spalancato i cieli e si fa incontro alla madre, proprio come accadeva negli affreschi della cupola di San Giovanni Evangelista[16]. La composizione a spirale, perfezionata da tutti gli accorgimenti prospettici sia di riduzione della scala delle figure, sia di sfocatura nella luce per i soggetti più lontani, guida l'occhio dello spettatore in profondità e accentua il moto ascendente delle figure[16]. In basso stanno infine i quattro protettori di Parma nei pennacchi.

La fonte di luce rappresenta l'Empireo, sede del Paradiso celeste e dimora di Dio. Questo cielo può anche essere assimilato al cuore di Cristo e della Vergine Maria. La disposizione delle nubi sottolinea il movimento ascensionale della Vergine. L'andamento a spirale simboleggia il viaggio dell'anima dopo la morte[17].

In genere Correggio evitò di rappresentare precisi dettagli iconografici, come i singoli attributi che avrebbero permesso di identificare le figure di ciascun apostolo o ciascun santo, o, scelta ancor più radicale, la tomba da cui la Vergine fu assunta in cielo. Questa omissione, come è stato notato, aveva in realtà lo

scopo di coinvolgere nella visione della cupola lo spazio concreto della chiesa sottostante, permettendo ai fedeli di immaginare la presenza della tomba nello spazio in cui si trovava l'altare e di percepire quindi la continuità tra mondo terreno e reale e mondo divino illusivamente finto dalla pittura[18].

Grandi pale

Madonna di San Girolamo (il *Giorno*), Galleria Nazionale di Parma.

Accanto al lavoro come frescante, negli anni venti del Cinquecento, Correggio si occupò di dipingere una serie di importanti pale d'altare, per Modena (*Madonna di San Sebastiano* e *Madonna di San Giorgio*), per Reggio Emilia (*Madonna di San Girolamo* detta *il Giorno* e *Adorazione dei pastori* detta *la Notte*), per Parma (*Madonna della Scodella*) e per Correggio (*Trittico dell'Umanità*)[3].

Si tratta di opere di grande eleganza, caratterizzate da una crescente morbidezza del modellato, finezza cromatica ed effetto dinamico, ottenuto grazie alla concatenazione di gesti e sguardi. In tali collegamenti il pittore riuscì a cogliere il più autentico legame tra le varie figure, portando all'estremo compimento la lezione di Leonardo da Vinci. Dalla ricchezza di fonti luminose della *Notte* o dell'*Orazione nell'orto* partiranno poi le ricerche sulla luministica dei Carracci.

Accanto a tali lavori proseguono le commissioni private per opere di piccolo formato (straordinarie ad esempio l'*Adorazione del Bambino* alla Galleria degli Uffizi di Firenze o l'*Ecce Homo* alla National Gallery di Londra) e avvia la serie delle opere a carattere mitologico, che furono il soggetto ricorrente nella sua ultima produzione.

Adorazione dei pastori (la *Notte*), Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.

Tra il 1524 e il 1527 eseguì infatti la tela con *Venere e Amore spiati da un satiro*, oggi conservata al Louvre, che rappresenta l'Amore terrestre, e l'*Educazione di Cupido* della National Gallery di Londra, che rappresenta l'Amore celeste. Forse la coppia di tele è stata realizzata su commissione del conte mantovano Nicola Maffei, nella cui casa si trovavano nel 1536. Ormai affermato e stimato dalle corti padane, trascorse gli ultimi anni di vita nel tentativo di esaudire le numerose richieste di opere che gli provenivano da molti signori locali ed in particolare da quelle mantovane[3].

Lo Studiolo di Isabella e gli Amori di Giove

Isabella d'Este, marchesa di Mantova, gli commissionò due opere che avrebbero completato la decorazione del suo studiolo nel Palazzo Ducale di Mantova, certamente l'ambiente per lei più caro ed intimo. Vengono così realizzati verso il 1531, l'*Allegoria del Vizio* e l'*Allegoria della Virtù*, due tele che rappresentano uno dei punti più alti della sua pittura e che preludono, in un certo senso, ai quattro capolavori con i quali si conclude la sua attività: i cosiddetti *Amori di Giove* (*Danae*, *Leda e il cigno*, *Ganimede e l'aquila*, *Giove e Io*), commissionatigli dal duca Federico II Gonzaga negli anni trenta del Cinquecento[3].

Si tratta di fondamentali contributi allo sviluppo della pittura a soggetto mitologico e profano, grazie al nuovo e straordinario equilibrio tra resa naturalistica e trasfigurazione poetica[19].

"Anch'io, sono pittore!"

Si diceva che Correggio ha detto la frase: "Anch'io, sono pittore!" mentre si contempla un quadro di Raffaello: o la *Madonna Sistina* secondo alcuni, o l'*Estasi di santa Cecilia* secondo altri. Ma a quanto pare la frase è apocrifa, perché è dubbio che Correggio conoscesse uno di questi due dipinti. Tuttavia, questa citazione ha fatto una fortuna figurativamente per esprimere l'entusiasmo con cui si può condividere la professione, i sentimenti o le idee di una persona famosa. Troviamo questa citazione in particolare nel libro *La montagna incantata* di Thomas Mann.

Morte

Rientrato in patria, Correggio vi muore improvvisamente il 5 marzo 1534. Il giorno seguente viene sepolto in San Francesco a Correggio vicino al suo capolavoro giovanile, la *Madonna di san Francesco* oggi a Dresda[3].

La memoria

La città che gli ha dato i natali perpetua la memoria dell'illustre figlio in vari modi: presso l'entrata laterale della chiesa di San Francesco, sotto il portico di via Roma, una lapide in latino ricorda che qui fu sepolto; una via del centro storico, che dal corso principale porta al luogo dove si ritiene abitasse, gli è stata dedicata nel 1871 (“via del Correggio”); e nella casa settecentesca sorta in quel punto, ha sede la fondazione *Correggio Art Home*.[1]

Nel 1852 fu intitolato all'Allegri anche il *Nuovo Teatro Comunale*, ma dall'agosto 1880 l'edificio porta più propriamente il nome del musicista cittadino Bonifazio Asioli;[20] in quello stesso 1880, il 17 ottobre fu inaugurato, nella piazza San Quirino, un imponente monumento realizzato dallo scultore ticinese Vincenzo Vela: è una statua a figura intera, grande quasi il doppio del reale, in marmo bianco di Carrara, che ritrae il pittore in piedi, con la tavolozza nella mano sinistra e il pennello nella destra, su un basamento in marmo rosa di Baveno;[21] sullo zoccolo, a bassorilievo, è scolpita la scritta «Al Correggio/La Patria» - per favorirne il lavoro preparatorio, allo scultore furono mandate immagini delle piazze cittadine scattate dal grande fotografo correggese Gildaldo Bassi.

Anche una scuola primaria statale, quella nel quartiere Espansione Sud, è intitolata ad Antonio Allegri.

Correggio è il protagonista del dramma omonimo di Adam Oehlenschlaeger (1809).[22]

Discendenza

Il Correggio aveva sposato nel 1519 Jeronima (Girolama) Merlini (1503-1529), figlia di Bartolomeo (? -1503), uomo d'armi al servizio di Francesco II Gonzaga. Ebbero quattro figli:[23][24]

- Pomponio (1522-1593), pittore
- Francesca Letizia
- Caterina Lucrezia

- Anna Geria

Opere

Elenco delle opere pittoriche di Correggio, per data[25].

Madonna di San Giorgio, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.

Fase giovanile

- *Madonna col Bambino tra i santi Quirino e Francesco*, 1505 circa, affresco staccato, 94,5×111,5 cm, Modena, Galleria Estense
- Cappella funeraria di Andrea Mantegna, 1507 circa, ciclo di affreschi, Mantova, basilica di Sant'Andrea
- *Madonna Barrymore*, 1508-1510 circa, olio su tela, 56×41 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovannino*, 1509-1511 circa, affresco staccato, diam. 150 cm, Mantova, Museo diocesano
- *Deposizione*, 1509-1511 circa, affresco staccato con sinopia, diam. 150 cm, Mantova, Museo diocesano
- *Madonna col Bambino tra i santi Elisabetta e Giovanni Battista*, 1510 circa, olio su tavola, 60×43 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovannino*, 1510 circa, olio su tavola, 28×21,5 cm, Pavia, Pinacoteca Malaspina
- *Giuditta e la sua ancella con la testa di Oloferne*, 1510 circa, olio su tavola, 27×20 cm, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts
- *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria e santi*, 1510 circa, olio su tela, 27,8×21,3 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Cristo giovane nel Tempio*, 1510 circa, olio su tavola, 42,6×33,3 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria e tre santi in un paesaggio*, 1512 circa, olio su tavola, 136×123 cm, Detroit, Institute of Arts
- *Commiato di Cristo dalla madre*, 1512 circa, olio su tela, 86,7×76,5 cm, Londra, National Gallery
- *Pietà*, 1512 circa, olio su tavola, 34,5×29,2 cm, Correggio, Museo civico
- *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, 1512 circa, olio su tavola, 77×99 cm, Milano, Pinacoteca di Brera
- *Madonna col Bambino*, 1512-1514 circa, olio su tela, 66×55 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Ritratto di medico* (attr. incerta), 1513 circa, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie
- *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1513-1514 circa, olio su tela, 64×30 cm, Chicago, Art Institute

Allegoria della Virtù, Museo del Louvre, Parigi.

- *Sacra Famiglia con san Giovannino*, 1514 circa, olio su tela, 26×20 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art
- *Cristo giovane*, 1514 circa, olio su tavola, 55×44 cm, collezione privata
- *Madonna Bolognini*, 1514-1519 circa, olio su tela, 60×51 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco
- *Davide davanti all'Arca dell'Alleanza*, 1515, olio su tela, 260×153,5 cm, Torino, collezione privata
- *Madonna di san Francesco*, 1515 circa, olio su tavola, 299×245 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Ritratto di giovane donna*, 1515 circa, olio su tavola, 42×33 cm, Miami, Lowe Art Museum
- *Sacra Famiglia con san Girolamo*, 1515 circa, olio su tavola, 68×56,6 cm, Hampton Court, Royal Collection
- *Madonna col Bambino tra due angeli musicanti*, 1515-1516 circa, olio su tavola, 20×16,3 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Adorazione dei Magi*, 1515-1518 circa, olio su tela, 84×108 cm, Milano, Pinacoteca di Brera
- *La Zingarella*, 1516-1517 circa, olio su tavola, 49×37 cm, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte
- *Quattro santi*, 1516-1517 circa, olio su tela, 221,6×161 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Allegoria del Vizio, Museo del Louvre, Parigi.

- *San Girolamo*, 1517 circa, olio su tavola, 64×51 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- *Madonna Campori*, 1517 circa, olio su tavola, 58×45 cm, Modena, Galleria Estense
- *Sant'Antonio Abate*, 1517-1518 circa, olio su tavola, 49×32 cm, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte
- *Madonna di Albinea*, 1517-1519 circa, olio su tavola, 160×152 cm, perduta
- *Maria Maddalena*, 1518 circa, olio su tela, 38×30 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1518 circa, olio su tela, 48×37 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Volto di Cristo*, 1518 circa, olio su tavola, 24x18 cm, Correggio, Museo civico

Maturità

- *Sacra Famiglia con san Giovannino*, 1518-1519 circa, olio su tavola, 63×53 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts
- Camera della Badessa, 1518-1519 circa, affreschi, 645×697 cm, Parma, monastero di San Paolo
- *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, 1520 circa, olio su tavola, 28,5×23,5 cm, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte
- *Ritratto di dama*, 1520 circa, olio su tela, 103×87,5 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage
- *Riposo durante la fuga in Egitto con san Francesco*, 1520 circa, olio su tela, 123,5×106,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *San Giovanni e l'aquila*, 1520 circa, affresco staccato, 79×160 cm, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista

- *Cupola di San Giovanni a Parma*, 1520-1524, affresco, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista
- *Incoronazione della Vergine*, 1521-1522 circa, affresco staccato frammentario, 212×324 cm, Parma, Galleria nazionale di Parma
  - *Testa di un angelo*, affresco staccato frammentario, 35,6×35,6 cm, Londra, National Gallery
  - *Testa di un angelo*, affresco staccato frammentario, 36×33 cm, Londra, National Gallery
  - *Teste di due angeli*, affresco staccato frammentario, 44,5×61 cm, Londra, National Gallery
- *Velo della Veronica*, 1521 circa, olio su tavola, 28,58×23 cm, Los Angeles, Getty Museum
- *Fregio di San Giovanni a Parma*, 1522-1524 circa, affreschi (in parte staccati), Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista
- *Ritratto d'uomo con libro*, 1522 circa, olio su carta fissata su tela, 60,2×42,5 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco
- *Madonna di Casalmaggiore*, 1522 circa, perduta
- *Giovane in fuga dalla cattura di Cristo* (copia da un originale perduto di Correggio), 1522 circa, olio su tela, 67×54 cm, Parma, Galleria Nazionale
- *Madonna della scala*, 1523 circa, affresco, 196×141,8 cm, Parma, Galleria nazionale di Parma
- *Noli me tangere*, 1523-1524 circa, olio su tela, 130×103 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Madonna del Latte e un angelo*, 1524 circa, olio su tavola, 68,5×56,8 cm, Budapest, Museo di Belle Arti

Ratto di Ganimede, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

- Decorazione laterale della Cappella Del Bono, 1524 circa, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista (in loco sono oggi presenti copie)
  - *Martirio dei santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino*, olio su tela, 160×185 cm, Parma, Galleria nazionale di Parma
  - *Compianto sul Cristo morto*, olio su tela, 158,5×184,3 cm, Parma, Galleria nazionale di Parma
- *Madonna di san Sebastiano*, 1524 circa, olio su tavola, 265×161 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Orazione nell'orto*, 1524 circa, olio su tela, 37×40 cm, Londra, Apsley House
- *Assunzione della Vergine*, 1524-1530, affresco, 1093×1195 cm, Parma, Duomo
- *Annunciazione*, 1525 circa, affresco staccato, 157×315 cm, Parma, Galleria Nazionale
- *Madonna della cesta*, 1525 circa, olio su tavola, 33×25 cm, Londra, National Gallery
- *Ritratto di scolaro*, 1525 circa, olio su tela, 55×40 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
- *Sant'Agata*, 1525 circa, olio su tavola, 34×29 cm, collezione privata
- *Trittico dell'Umanità*, 1525 circa, olio su tela, smembrato
  - *Cristo in gloria tra cherubini*, 105×98 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana
  - *San Giovanni Battista*, 155×51,5 cm, Conegliano Veneto, collezione privata
  - *San Bartolomeo*, 155×51,5 cm, San Donato Milanese, collezione privata

- *Adorazione dei pastori* (*La Notte*), 1525-1530 circa, olio su tela, 256,5×188 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Adorazione del Bambino*, 1526 circa, olio su tela, 81×67 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ecce Homo*, 1526 circa, olio su tela, 99×80 cm, Londra, National Gallery
- *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria alla presenza di san Sebastiano*, 1527 circa, olio su tavola, 105×102 cm, Parigi, Musée du Louvre
- *Educazione di Cupido*, 1527-1528 circa, olio su tela, 155×91,5 cm, Londra, National Gallery
- *Venere e Amore spiati da un satiro*, 1527-1528 circa, olio su tela, 188,5×125,5 cm, Parigi, Musée du Louvre
- *Maria Maddalena leggente*, 1527-1530 circa, olio, già a Dresda, perduta
- *Madonna di san Girolamo* (*Il Giorno*), 1528 circa, olio su tavola, 205×141 cm, Parma, Galleria nazionale di Parma
- *Madonna della scodella*, 1528-1530 circa, olio su tela, 216,7×137,3 cm, Parma, Galleria nazionale di Parma
- *San Giuseppe e un devoto*, 1529, tempera su tela, 170×65 cm, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte
- *Madonna di san Giorgio*, 1530 circa, olio su tela, 285×190 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Santa Caterina leggente*, 1530 circa, olio su tela, 64,5×52,2 cm, Windsor, Royal Collection
- *Leda e il cigno*, 1530-1531 circa, olio su tela, 152×191 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *Allegoria della Virtù*, 1531 circa, olio su tela, 149×88 cm, Parigi, Musée du Louvre
- *Allegoria del Vizio*, 1531 circa, tempera su tela, 149×88 cm, Parigi, Louvre
- *Danae*, 1531-1532 circa, tempera su tavola, 161×193 cm, Roma, Galleria Borghese
- *Ratto di Ganimede*, 1531-1532 circa, olio su tela, 163,5×70,5, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Giove e Io*, 1532-1533 circa, olio su tela, 163,5×70,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Sacra Famiglia*[26] e *Vergine con Bambino*[27], dipinti documentati nella raccolta di Antonio Lucchesi-Palli della galleria di Palazzo Campofranco di Palermo.

Allievi o seguaci

Queste personalità seguirono le orme di Correggio, ispirandosi alle sue opere:

- Bartolomeo Schedoni
- il Pordenone
- Annibale Carracci
- Giovanni Lanfranco
- Pierre Paul Prud'hon
- Peter Paul Rubens

Note

1. *Fondazione Correggio*, su *correggioarthome.it*.
2. ^ Adani, p. 24.
3. *Biografia di Antonio Allegri*, in *Correggio Art Home*. URL consultato il 12 gennaio 2021.
4. ^ Adani, p. 30.
5. ^ Adani, p. 31.
6. ^ De Vecchi e Cerchiari, p. 235.

7. ^ Adani, p. 48.
8. ^ Adani, p. 36.
9. ^ Museo Civico di Correggio (http://www.comunecorreggio.info/cultura/linco/l0012/capitoli/c2.htm)
10. ^ Comune di Correggio. Riccardo Finzi, le dame di Correggio (http://www.comunecorreggio.info/cultura/linco/l0012/capitoli/c2.htm)
11. ^ ASIAC info. Correggio e l'antico (http://www.asiac.info/default.asp?ACT=5&content=496&id=3&mnu=3) Archiviato (https://web.archive.org/web/20131017172049/http://www.asiac.info/default.asp?ACT=5&content=496&id=3&mnu=3) il 17 ottobre 2013 in Internet Archive.
12. *Correggio Art Home*, su *correggioarthome.it*.
13. ^ Adani, pp. 62-75.
14. *Scheda*, su *Correggio Art Home*.
15. ^ *Scheda in Correggio Art Home*, su *correggioarthome.it*.
16. Adani, p. 143.
17. ^ *Simboli e allegorie*, Dizionari dell'arte, Electa, 2003, p. 191.
18. ^ Scheda in Correggio Art Home (http://www.correggioarthome.it/SchedaOpera.jsp?idDocumentoArchivio=2536)
19. ^ Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, p. 236, ISBN 88-451-7212-0.
20. ^ Fabrizio Piccinini, *Guida al teatro Comunale Bonifazio Asioli*, 1983.
21. ^ Riccardo Finzi, *Correggio nella storia e nei suoi figli*, 1968.
22. ^ Bruna Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, in *La Ricerca Umanistica*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2009, p. 81.
23. ^ *La grazia e la dolcezza della sant'Agata del Correggio.*, su *finestresullarte.info*.
24. ^ *Correggio, una biografia.*, su *fondazioneilcorreggio.it*.
25. ^ La datazione si basa su quella proposta dalla *Correggio Art Home*, su *correggioarthome.it*. URL consultato il 12 gennaio 2021.
26. ^ Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere… tutte le magnificenze… della Città di Palermo*, IV vol., Palermo, Reale Stamperia, 1816, p. 373. URL consultato il 12 gennaio 2021.
27. ^ Emanuele Vaccaro, *La galleria de' quadri del Palazzo di Palermo di Sua eccellenza D. Antonio Lucchesi - Palli, principe di Campofranco*, Palermo, Filippo Solli, 1838, p. 68. URL consultato il 12 gennaio 2021.

Bibliografia

- Roberto Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Genova 1956
- Roberto Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio a Roma*, in "Paragone", maggio 1958, pp. 34–53, ripubbl. in *Da Cimabue a Morandi, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1978, pp. 711–726
- M. Di Giampaolo - A. Muzzi, *Correggio. I disegni, Torino 1988.*
- P.Piva, E. Dal Canto, *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, Mantova 1989
- D. Ekserdjian, *Correggio*, Silvana Editoriale, Milano 1997.
- Pierluigi De Vecchi e Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7212-0.
- Mario Di Giampaolo, *Correggio disegnatore*, Milano, Silvana, 2001.
- E. Riccomini, *Sette saggi sul Correggio*, Milano 2003

- F. Tonelli, *Per Correggio, Parmigianino, Anselmi, Bedoli e l'architettura*, in *Parmigianino e la scuola di Parma*, atti del convegno, Viadana 2004
- M. Spagnolo, *Correggio, geografia e storia di una fortuna*, Correggio 2005
- E. Riccomini, *Correggio*, Milano 2005
- Giuseppe Adani, *Correggio pittore universale*, Correggio, Silvana Editoriale, 2007, ISBN 9788836609772.
- AA.VV, *Correggio e le sue cupole*, Parma 2008
- Pier Paolo Mendogni, *Antonio Allegri Il Correggio*, Parma 2008
- AA.VV., *Aurea Parma*, Parma 2009, n.1
- *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva, Roma Galleria Borghese, Milano 2008.
- *Correggio*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi, Parma Galleria Nazionale, Milano 2008.
- M.C. Chiusa, *Gli affreschi di Correggio*, Milano 2009
- David Ekserdjian, *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*, Silvana Editoriale, 2016, ISBN 9788836633104

Assunzione della Vergine, Cupola del Duomo di Parma, dettaglio

Voci correlate

- Maniera moderna
- Rinascimento parmense
- Galleria nazionale di Parma

Assunzione della Vergine, Cupola del Duomo di Parma, dettaglio.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Correggio**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Correggio (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Correggio?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Correggio Art Home - Centro di Documentazione su Antonio Allegri*, su *correggioarthome.it*.
- Sito (https://web.archive.org/web/20180802001702/http://correggio.diecigrandimostre.it/) della mostra "Correggio e l'Antico" alla Galleria Borghese di Roma.
- *Sito ufficiale della mostra sul Correggio Parma 20 settembre 2008 - 25 gennaio 2009*, su *mostracorreggioparma.it*. URL consultato il 19 settembre 2008 (archiviato dall'url originale il 20 settembre 2008).
- *Fondazione Il Correggio onlus con sede presso la casa natale dell'artista a Correggio - Emilia - Italy*, su *fondazioneilcorreggio.it*. URL consultato il 29 dicembre 2021 (archiviato dall'url originale il 29 dicembre 2021).

Controllo di autorità	VIAF (EN) 97748522 (https://viaf.org/viaf/97748522) · ISNI (EN) 0000 0001 2145 0770 (http://isni.org/isni/0000000121450770) · SBN CFIV002976 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV002976?core=autoriall) · BAV 495/56408 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_56408) · CERL cnp00397949 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00397949) · Europeana agent/base/61002 (https://data.europeana.eu/agent/base/61002) · ULAN (EN) 500006208 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500006208) · LCCN (EN) n80160167 (http://id.loc.gov/authorities/names/n80160167) · GND (DE) 11867692X (https://d-nb.info/gnd/11867692X) · BNE (ES) XX873684 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX873684) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX873684) · BNF (FR) cb140061860 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb140061860) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb140061860) · J9U (EN, HE) 987007280516105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007280516105171) · NSK (HR) 000133919 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000133919) · NDL (EN, JA) 00512661 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00512661) · CONOR.SI (SL) 15293283 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/15293283) · WorldCat Identities (EN) lccn-n80160167 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n80160167)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Correggio_(pittore)&oldid=132984476"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 13 apr 2023 alle 17:03.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Pittura veneta

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **pittura veneta** (o **scuola veneta**) è l'insieme delle correnti pittoriche che si svilupparono nell'area della Repubblica di Venezia per poi diffondersi in tutta Europa. Il mondo accademico sancisce la nascita ufficiale della pittura veneta nel XIV secolo. È in tal periodo infatti da ascrivere la cesura artistica dalla tradizione bizantina.

Giorgione, *Tempesta*, 1507-08. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Indice

Trecento
Rapporti con le Fiandre e la Germania
Successo internazionale della pittura veneta
Settecento
Ottocento
Novecento
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Trecento

Attorno al Trecento i pittori veneti si aprono sempre più alla pittura di terraferma e in particolare al movimento nordeuropeo e alle sue ambientazioni gotiche e moderne. Il primo e più famoso esponente del Trecento Veneto è Paolo Veneziano. Egli diede una interpretazione decisamente innovatrice alla pittura lagunare ed elaborò un linguaggio proprio e personale in equilibrio tra il mondo bizantino e i nuovi temi gotici, con una rinnovata vena neobizantina nella fase ultima della sua attività.

Paolo Veneziano, *Altare portatile*, 1324. Tempera e oro su tavola. Parma, Galleria nazionale

Grande importanza ha avuto anche Altichiero da Zevio (Zevio, 1330 circa – Verona, 1390 circa) attivo a Verona e a Padova con notizie dal 1369 al 1384. È considerato tra maggiori pittori veneti di questo periodo, secondo alcuni "il più geniale pittore italiano del secondo Trecento".

Rapporti con le Fiandre e la Germania

Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino benedicente e cherubini*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Il contributo decisivo alla crescita del movimento pittorico Veneto è rappresentato dal fitto reticolo di scambi commerciali e culturali che la Serenissima aveva iniziato a tessere con il nord Europa, in particolare con le Fiandre e la Germania meridionale.

Giovanni Bellini, *Allegoria sacra*, 1490, Gallerie degli Uffizi, Firenze

A partire dal Quattrocento tale dialogo si infittì e si arricchì di interventi artistici non solo nordici, ma anche toscani. A ciò si unisca l'opera del Mantegna da Padova e ben si comprende la creazione dell'humus artistico-culturale necessario per la nascita della grande pittura veneta. Qui emergono le figure di Cima da Conegliano e di Giovanni Bellini, fratello di Gentile Bellini e figlio di Jacopo Bellini (il più importante pittore veneziano della sua generazione), e il loro apporto unico nello sviluppo della tecnica del colore. A tali artisti veneti va il merito principale di dare alla scuola veneta quella caratteristica di profondità che emerge dall'ampliata gamma cromatica.

Vanno tenuti in considerazione altri aspetti che emergono dal “dialogo” con altri peculiari movimenti artistici: tra essi l'importanza assunta dal paesaggio e dal naturalismo in genere. Si pensi che allora era frequente infatti assumere i pittori nordici per la sola opera di integrazione delle parti del paesaggio nei quadri.

Un aspetto particolare, soprattutto alla luce della mancanza delle moderne tecniche di diffusione delle informazioni, è rappresentato dalla modalità in cui gli interscambi culturali avvenivano.

Il tessuto connettivo era rappresentato da più fattori:

- la presenza di opere fiamminghe in molte collezioni private.
- il soggiorno di artisti stranieri
- l'aspetto forse determinante è però costituito dalle incisioni: tra tutte il movimento tedesco consentì ai pittori veneti già all'inizio del Quattrocento di trarre ispirazioni e indicazioni uniche.

Ecco che molti incisori “foresti” (stranieri) di passaggio nella Venetia oltre a vendere le proprie opere si applicarono nel copiare quelle di altri, per ragioni studio, ma anche di diritto commerciale (all'epoca non esisteva il diritto di proprietà intellettuale).

Sicuramente di rilievo sono i viaggi di Albrecht Dürer. Il suo ruolo fu duplice: agente del movimento del rinascimento nella propria terra germanica e influenzatore in particolare dell'arte ritrattistica nella Venetia, in particolare nell'area di Bergamo e Brescia.

Successo internazionale della pittura veneta

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Rinascimento veneziano***.

Tiziano, *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI*, 1503 – 1506, Olio su tela, 145 x 183, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Nei secoli a seguire - XV, XVI, XVII - la pittura veneta diviene internazionalmente apprezzata e richiesta, in particolare presso le corti imperiali e le signorie.

Tintoretto, *Susanna e i vecchioni*. Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Vienna

In terra Veneta è attivo Giorgione, che il Vasari colloca come allievo di Giovanni Bellini, da cui riprende il gusto per il colore e l'attenzione per i paesaggi. Egli era molto vicino agli intellettuali legati a famiglie patrizie. Da qui derivano molte delle sue commesse relative a ritratti e opere di piccolo formato. Anch'egli affascina con il suo colore e i suoi paesaggi armoniosi, che spesso celano o sovrastano il significato criptico delle sue opere: fu il primo importante contributore al tonalismo.

Tra tutti, l'artista veneto più noto e richiesto del periodo è senz'altro il bellunese Tiziano Vecellio, inizialmente anche socio in affari con Giorgione, che lo influenzò decisamente, soprattutto nella parte iniziale della sua carriera. Egli, oltre alle doti pittoriche, in particolare nella tecnica personale dell'utilizzo del colore, dimostrò anche un'indiscussa abilità nel crearsi un reticolo di conoscenze che lo facevano spesso preferire ai suoi contemporanei per le commesse più importanti.

Il XVI secolo vide aprirsi il palcoscenico internazionale per la scuola veneta. Sarà ora essa a influenzare i movimenti dei paesi del nord, che inizialmente ne avevano determinato la nascita. Artisti come Jacopo Bassano, Paolo Veronese e il Tintoretto divennero un modello di ispirazione nella scuola pittorica europea di allora. Anche nell'architettura si verifica una tendenza analoga grazie a Palladio, che sarà modello di ispirazione per secoli nella costruzione di edifici in tutto il nord.

L'influenza veneta perdura sicuramente per tutto il Seicento barocco: si vedano a tal proposito le opere di Spranger e Elsheimer.

Settecento

Il Settecento rappresenta il grande proscenio dell'arte figurativa veneta. Diminuisce l'influenza religiosa nei temi raffigurati, ma riemergono i grandi filoni del cinquecento. La centralità dell'uomo e in particolare della donna e il paesaggio vengono coniugati in un'ambientazione spesso arcadica. La centralità culturale di Venezia si può evincere dal fatto che resta una destinazione obbligata del Grand Tour . Venezia e Parigi sono le città capitali del gusto dell'aristocrazia e dei principali mercati dell'arte e del collezionismo. Il

successo dello stile veneziano sta nel recupero dei modelli più fastosi del XVII secolo come Tiziano Vecellio in maniera rinnovata con i tempi.Le rococo à Venise (https://www.aparences.net/periodes/rococo/le-rococo-a-venise/) In questo secolo si afferma lo stile pittorico del Rococò.

Canaletto, *Il Bucintoro al molo nel giorno dell'Ascensione*, c.1740. Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli

Giambattista Tiepolo, *La collera di Achille*, 1757

La figura che spicca in assoluto nel periodo culminante della scuola veneta è Giambattista Tiepolo (1696 – 1770) con la sua verve storico narrativa. Padre dei pittori Giandomenico e Lorenzo Tiepolo, il suo stile grandioso viene caratterizzandosi come sofisticato e iperbolico, in un senso tipicamente settecentesco; le scene da lui create evocano un mondo dilatato all'infinito e fittizio, reso da una tavolozza cromaticamente squillante e da una luce fredda e irreale, creata usando un tono argenteo che si riflette dagli oggetti come dalle figure, che perdono ogni consistenza plastica. Oltre ai Tiepolo grandi artisti delle decorazioni sacre e profane sono altresì Sebastiano Ricci e Giovanni Battista Piazzetta.

Giovanni Antonio Canal, meglio conosciuto come il Canaletto (1697 – 1768), è rimasto noto soprattutto come vedutista. I suoi quadri, oltre a unire nella rappresentazione topografica, architettura e natura, risultavano dall'attenta resa atmosferica, dalla scelta di precise condizioni di luce per ogni particolare momento della giornata e da un'indagine condotta con criteri di scientifica oggettività, in concomitanza col maggiore momento di diffusione delle idee razionalistiche dell'Illuminismo; insistendo sul valore matematico della prospettiva, per dipingere le proprie opere si avvaleva talvolta della camera ottica.

Francesco Guardi (1712 – 1793), al contrario del Canaletto, non mira, nelle sue pitture, a risultati di nitida percezione, ma propone un'interpretazione del dato reale soggettiva ed evocativa, realizzando immagini di città evanescenti e talvolta irreali; raggiungendo a volte una sensibilità definibile preromantica, grazie allo sfaldamento delle forme e a malinconiche penombre.

Francesco Guardi, *L'Isola di San Giorgio*. Galleria Estense, Modena

Assieme a Giovanni Antonio Canal e Francesco Guardi un altro famoso vedutista è Bernardo Bellotto (1721-1780) nipote del Canaletto chiamato in tutta Europa a dipingere le varie corti.

Tra gli altri vedutisti, Antonio Stom (1688 – 1734), autore di tele di grande formato con scene storiche.

Tra i ritrattisti non possiamo non citare Rosalba Carriera (1675-1757) la prima a usare l'Avorio nella Miniatura, specialista della tecnica del pastello e acclamata in tutta Europa.

Nel 1797 con l'arrivo di Napoleone Bonaparte e la fine della Repubblica di Venezia finisce l'epoca gloriosa della pittura veneta e veneziana. Le rococo à Venise (https://www.aparences.net/periodes/rococo/le-rococo-a-venise/)

Ottocento

> **Questa voce o sezione sull'argomento arte è ritenuta da controllare**.
> **Motivo**: *troppe dimenticanze (Caffi, Borsato, Tito, Laurenti, Zandomeneghi, Valeri p.e.) e confusione sui periodi*

Passato il settecento e l'epoca di Canaletto, Guardi e Tiepolo, il movimento veneto trova in sé stesso gli elementi per un'evoluzione peculiare del vedutismo.

Domenico Bresolin - *Casa Diroccata* - Museo d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

Di particolare rilievo l'opera di Pompeo Marino Molmenti e della nuova generazione di pittori che egli contribuisce a formare. Tra essi Domenico Bresolin e la sua *Casa diroccata*[1] sono emblematici della fine dell'età imperiale veneta e la scelta di soggetti umili, quasi in rovina.

Guglielmo Ciardi uno dei protagonisti della pittura Veneziana di fine 800 passa il testimone ai figli Emma Ciardi e Beppe Ciardi i quali porteranno le loro tecniche nel 900. Il padre insegnò ai figli come fosse necessario immergersi nel paesaggio in plein-air. per assaporarlo in tutte le sue sfumature. Tutti e 3 fanno molti quadri raffiguranti anche l'entroterra veneto. Successivamente Emma Ciardi trovò grande successo nel Regno Unito.[2]

Altri artisti dell'Ottocento veneto sono Nono, Querena, Nani, Milesi, Selvatico, Favretto rivelano la particolare visione basata su luce e colore delle loro opere, con esempi di realismo che sembrano accompagnare l'inizio della diaspora veneta e la crescente povertà della situazione post-unitaria, che porteranno in pochi decenni all'emigrazione di quasi un veneto su due.

Emma Ciardi *Rio di San Giovanni e Paolo a Venezia*, Collezioni d'arte della Fondazione Cariplo

Il movimento figurativo nelle opere dei pittori veneti di fine Ottocento sembra in tal senso singolarmente parallelo alle evoluzioni dei Macchiaioli e degli Impressionisti in Toscana e Francia, in particolare per i temi basati sul realismo, il colore e la luce. Celebre il gabinetto ottico di Luigi Querena dove l'assoluto realismo viene dato da un uso convincente del colore. Un altro celebre artista veneziano che fece un grande utilizzo di una tecnica di colorismo nelle sue opere per dare delle variazioni atmosferiche e luministiche naturali fu Millo Bortoluzzi.

Novecento

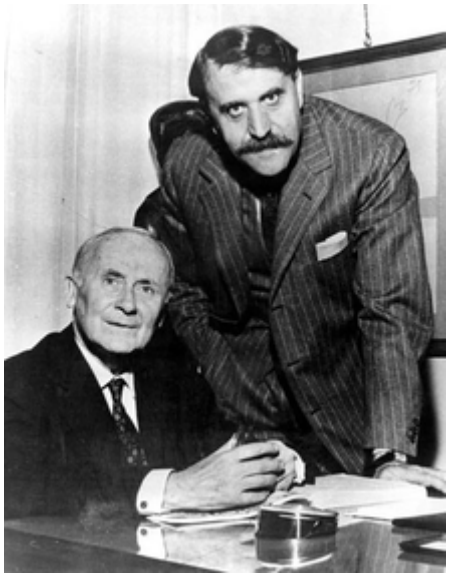
> **Questa voce o sezione sull'argomento arte è ritenuta da controllare**.
> **Motivo**: *Non si può iniziare col secondo dopoguerra e accennare soltanto al periodo precedente*

l Novecento si caratterizza per la fondazione del Fronte nuovo delle arti di cui Emilio Vedova è uno dei fondatori. Venezia soprattutto nel dopoguerra si riempie di esposizioni, collezionisti e le Gallerie d'arte aprono in successione.

In particolare la Galleria del Cavallino fondata da Carlo Cardazzo, nonché amico di Peggy Guggenheim riesce a raggruppare un gruppo di artisti estremamente talentuosi come Mario Deluigi, Virgilio Guidi, Vinicio Vianello, Bruna Gasparini, Bruno De Toffoli, nonché Rampin, Tancredi, Licata. Nasce il Movimento spazialista. Altri famosi artisti sono Arturo Martini, Teodoro Wolf Ferrari e Vittorio Zecchin.

Emilio Vedova prova impossibile

Nel 1914 fece molto scalpore la mostra organizzata presso l'Hotel Excelsior al Lido di Venezia degli artisti veneti "*rifiutati della biennale di Venezia"* esponendo opere d'arte di Guido Cadorin, Vittorio Zanetti Tassis, Lulo De Blaas, Bortolo Sacchi e Napoleone Martinuzzi[3].



Joan Miró e Carlo Cardazzo

Il mosaicista Riccardo Licata si trasferisce in gioventù con la madre a Venezia. Qua fa amicizia con gli artisti Santomaso, Vedova, Viani, Turcato, Birolli. Successivamente conosce altri giovani pittori come Ennio Finzi, Tancredi Parmeggiani, Bruno Blenner. Insieme allo scultore Giorgio Zennaro, costituisce un gruppo di tendenza astratta[4].

Note

1. ^ *Domenico Bregoli, Casa diroccata* (**JPG**), su *frammentiarte.it*. URL consultato il 15 marzo 2016 (archiviato dall'url originale il 4 marzo 2016).
2. ^ Il gazzettino 15.02.2019
3. ^ Un secolo fa all’hotel Excelsior del Lido di Venezia. Una prestigiosa mostra d’arte contemporanea di artisti rifiutati alla Biennale Franco Tagliapietra
4. ^ *Breve biografia del maestro Riccardo Licata*, su *oltrearte.com*. URL consultato il 26 giugno 2013.

Bibliografia

- Augusto Gentili, *Paintings in Venice*, Boston, Bulfinch Press, 2002.
- Carlo Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1957.
- Giuseppe Argentieri, *Pittori veneti del '700*, Milano, A. Mondadori, 1968.
- Giuseppe Delogu, *Pittori veneti minori del settecento*, Venezia, Stamperia editrice Zanetti, 1930.
- Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venetia, G.B. Sgaua, 1648.
- Raffaello Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti: Pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze, L.S. Olschki, 1972.

- Francesco Zanotto, *Pinacoteca veneta, ossia, Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, su *archive.org*, 1 (di 3), 1858, p. 430 (archiviato il 18 ottobre 2018).

In lingua inglese

- (EN) Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- (EN) Johannes Wilde, *Venetian art from Bellini to Titian*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- (EN) Bruce Cole, *Titian and Venetian painting, 1450-1590*, Boulder, Colo, Icon Editions, 1999.
- (EN) David Rosand, *Painting in cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- (EN) Michael Levey, *Painting in XVIII century Venice*, London, Phaidon Press, 1959.
- (EN) H W van Os, *The Early Venetian paintings in Holland*, Maarssen, G. Schwartz, 1978.
- (EN) Terisio Pignatti e Kenneth Donahue, *The golden century of Venetian painting*, su *Los Angeles County Museum of Art*, New York, Los Angeles County Museum of Art, 1979. (Distributed by G. Braziller).
- (EN) David Alan Brown, Sylvia Ferino Pagden, Jaynie Anderson e Barbara Hepburn Berrie, *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian painting*, su *National Gallery of Art (U.S.); Kunsthistorisches Museum Wien*, Washington: National Gallery of Art; Vienna: Kunsthistorisches Museum, in association with Yale University Press, New Haven and London, 2006.

Voci correlate

- Rinascimento veneto
- Rinascimento veneziano

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **pittura veneta (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Venetian_school?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Pittura veneta*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Tecniche della pittura veneta*, su *geocities.com*. URL consultato il 28 maggio 2007 (archiviato dall'url originale l'11 agosto 2005).

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 13132 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=13132)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pittura_veneta&oldid=132847210"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 4 apr 2023 alle 17:39.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Giorgione

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Giorgione (disambigua)**.*

Giorgione, o **Giorgio da Castelfranco**, pseudonimo di **Giorgio**, o **Zorzo**[1] (Castelfranco Veneto, 1478 circa – Venezia, 17 settembre 1510), è stato un pittore italiano, cittadino della Repubblica di Venezia, importante esponente della scuola veneta.[2]

Autoritratto come David (1509 circa), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

Nonostante la grande popolarità dell'artista in vita, la sua è una delle figure più enigmatiche della storia della pittura[3]. Non ha firmato alcuna opera e la ricostruzione del suo catalogo, nonché la determinazione dei significati iconografici di molte sue opere, è oggetto di numerosi dibattiti e controversie tra gli studiosi[3]. Fu attivo sulla scena pittorica veneziana per poco più di dieci anni, segnandola con un'apparizione repentina ma sfolgorante, che nella storiografia artistica ha poi assunto proporzioni leggendarie[3]. Anche restringendo al massimo il suo catalogo e volendo ridimensionare i commenti iperbolici che seguirono la sua morte, la sua attività segnò sicuramente una svolta epocale nella pittura veneta, imprimendo una decisiva svolta verso la "Maniera Moderna"[3].

Il soprannome "Giorgione" era legato probabilmente alla statura fisica, alla sua altezza[3]. Rimase sempre un artista sfuggente, inafferrabile e misterioso, tanto che a Gabriele D'Annunzio appariva "piuttosto come un mito che come un uomo".

La *Tempesta*, 1502-1503 circa, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Indice

Biografia
- Origini
- Apprendistato e debutto
- Opere sacre
- Maturazione
- La Pala di Castelfranco
- Giorgione e Leonardo
- La Maniera Moderna
- Il Fondaco dei Tedeschi
- La Venere dormiente
- Ultima fase
- Morte

Giorgione e i maggiori allievi
Giorgionismo
Fortuna critica
Opere
Attribuzioni dubbie, opere di bottega o di seguaci
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Origini

Giuditta con la testa di Oloferne, 1504 circa

Della sua vita si conosce pochissimo e i fatti certi sono noti grazie a iscrizioni sui dipinti o a pochi documenti contemporanei. Tra questi ultimi Enrico Maria dal Pozzolo segnala che in alcune carte dell'archivio storico del Comune di Castelfranco Veneto si fa cenno ad un tale Zorzi (Giorgio), nato nel 1477 o 1478, il quale nel 1500 fa domanda al Comune per essere esentato dal pagamento delle tasse in quanto non più residente nel paese. Questo Zorzi, figlio del notaio Giovanni Barbarella e di una certa Altadonna, è stato identificato con Giorgione.[4]

Secondo il professore di architettura all'università "La Sapienza" di Roma Enrico Guidoni, invece, il Giorgione sarebbe il figlio del maestro Segurano Cigna[5].

Le prime notizie sulle origini del pittore risalgono alle fonti cinquecentesche, che lo ricordano concordemente come originario di Castelfranco Veneto, dove nacque nel 1477-1478. Giorgio da Castelfranco, spesso indicato con la pronuncia veneta del nome "Zorzo" o "Zorzi", venne citato come Giorgione già pochi anni dopo la morte. L'accrescitivo era un modo di accentuarne l'alta statura morale, oltre che fisica, e da allora si è trasmesso come appellativo più usato per identificarlo[3].

Apprendistato e debutto

Nessun documento permette di risalire alla prima giovinezza di Giorgione, né si sa quando esattamente abbia lasciato Castelfranco, tantomeno a che punto fosse la sua educazione[6]. In ogni caso è noto che giunse a Venezia giovanissimo, allogandosi nella bottega di Giovanni Bellini, da cui riprese il gusto per il colore e l'attenzione per i paesaggi. Narra Carlo Ridolfi che, al termine l'apprendistato, tornò nel suo paese natale, dove si impratichì nella tecnica dell'affresco presso alcuni artisti locali e che sfruttò questa competenza in laguna, dedicandosi alla decorazione di facciate e di interni di palazzi, a cominciare dalla sua stessa residenza in Campo San Silvestro. A conferma di quanto scriveva Ridolfi nel 1648, gli storici del

Cinquecento e del Seicento elencavano un cospicuo numero di affreschi eseguiti da lui, che tuttavia oggi sono andati tutti perduti ad eccezione della *Nuda*, messa in salvo nel 1938 dalla facciata del Fondaco dei Tedeschi, ma ormai quasi completamente deteriorata[7].

Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo entrò in scena a Venezia, tra i numerosi "foresti" che trovavano facilmente impiego in città, anche in campo pittorico. Le sue prime prove, come le tavolette degli Uffizi o la *Madonna col Bambino in un paesaggio* dell'Ermitage, registrano un buon grado di assimilazione di proposte diverse, quali le opere di Perugino, autore di un perduto telero per la Sala del Maggior Consiglio nel 1494, Leonardo da Vinci, Lorenzo Costa, gli artisti lombardi e i pittori e incisori nordici[6]. Lo testimonia bene una delle opere sicuramente attribuibili alla sua mano e datata solitamente a questo periodo: *Giuditta con la testa di Oloferne*, oggi all'Ermitage[8].

Opere sacre

Sacra Famiglia Benson, 1500 circa

Nel contesto della produzione di Giorgione, le opere a soggetto sacro sono prevalentemente collocate nei primi anni di attività. A questo periodo sono di solito riferite la *Sacra Famiglia Benson*, l'*Adorazione dei pastori Allendale*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Madonna leggente*, mentre di attribuzione prevalentemente scartata è un frammento con la *Maddalena*, agli Uffizi. In queste opere si notano differenze fondamentali con il principale pittore allora attivo a Venezia, Giovanni Bellini: se per Bellini tutto è pervaso di sacralità e il creato appare come manifestazione divina, per Giorgione tutto ha un aspetto laico, con la natura che sembra dotata di una propria, innata norma interna, nella quale i personaggi sono immersi con sentimenti reali e "terrestri"[9].

Maturazione

Le committenze dei dipinti da cavalletto di Giorgione non erano né enti religiosi né la Serenissima, ma appartenevano piuttosto a una ristretta cerchia di intellettuali legati a famiglie patrizie che prediligevano, piuttosto che i consueti soggetti religiosi, ritratti e opere di piccolo formato aventi come soggetto immagini mitologiche o allegoriche.

Le eccezioni "pubbliche" furono solamente due: un telero per la Sala delle udienze in Palazzo Ducale, perduto, e la decorazione a fresco della facciata del nuovo Fondaco dei Tedeschi, che gli fu affidata dalla Signoria e condotta a termine nel dicembre 1508. Il suo lavoro riempiva tutti gli spazi compresi fra le finestre della facciata che dà sul Canal Grande, dove Giorgione aveva dipinto una serie di nudi che i contemporanei ricordano come grandiosi e resi vivi dall'utilizzo di un rosso fiammeggiante. Di essi oggi rimane solo la cosiddetta *Nuda*, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

È verosimile che questa importante commissione sia stata affidata al Giorgione proprio grazie alla sua esperienza nel campo dell'affresco e che costituisse anche un segnale della possibilità di succedere al Bellini nel ruolo di pittore ufficiale della Serenissima, cosa che comunque non poté verificarsi a causa della morte prematura dell'artista durante la terribile pestilenza che dilagò a Venezia nel 1510[10].

La Pala di Castelfranco

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Pala di Castelfranco****.*

Al 1503 circa risale una delle poche opere certe di Giorgione, la *Pala di Castelfranco*, commissionata dal cavaliere Tuzio Costanzo per la cappella di famiglia nel Duomo dei Santa Maria Assunta e Liberale a Castelfranco Veneto.

La *Pala di Castelfranco*, 1503 circa, olio su tavola, 200x152 cm. Castelfranco Veneto, Duomo.

Tuzio Costanzo, condottiero di origini messinesi ("prima lancia d'Italia" per il re di Francia Luigi XII), si era trasferito a Castelfranco nel 1475, dopo aver servito a Cipro la regina Caterina Cornaro, guadagnandosi il titolo di viceré. La pala di Castelfranco è un'opera di devozione privata che Tuzio volle inizialmente per celebrare la sua famiglia, e successivamente al 1500 per ricordare il figlio Matteo, anch'egli condottiero, morto tragicamente a Ravenna durante la guerra per il controllo del Casentino, come ricorda la lastra tombale che si trova oggi ai piedi della pala (in origine sorgeva sulla parete destra della cappella), probabilmente opera di Giovan Giorgio Lascaris, detto il Pirgotele, raffinato e misterioso scultore attivo a Venezia a cavallo tra XV e XVI secolo. La scomparsa del figlio, come sembrano confermare le indagini radiografiche condotte sulla pala stessa, portò probabilmente Tuzio a richiedere a Giorgione una modifica dell'originario impianto della pala, con la trasformazione della base del trono in un sarcofago di porfido (sepoltura reale per antonomasia), recante l'effigie della famiglia Costanzo, e con l'accentuazione della mestizia della Vergine. La sacra conversazione si caratterizza per il gruppo della Madonna con Gesù Bambino isolati nel cielo, a sottolinearne la dimensione divina. Sullo sfondo vi è un paesaggio all'apparenza dolce, e tuttavia segnato dalle inquietanti tracce della guerra (sulla destra vi sono due minuscole figure armate, mentre a sinistra un villaggio turrito in rovina): lo sfondo si riferisce, quindi, ad un preciso momento storico, ovvero i tormentati decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Alla base, due santi introducono alla scena: uno di essi è chiaramente identificabile in san Francesco, colto nel gesto con cui abitualmente accompagna i committenti (che però qui sono assenti). Più complessa risulta l'identificazione dell'altro santo: è chiara l'iconografia che rimanda a santi guerrieri, come san Giorgio (eponimo del pittore nonché santo cui è intitolata la cappella), san Liberale (titolare del duomo e patrono della Diocesi di Treviso), san Nicasio (martire dell'ordine dei cavalieri Gerosolimitani, al quale apparteneva anche il committente Tuzio Costanzo), o infine san Floriano (venerato tra Austria e alto Veneto). Entrambi i personaggi rivolgono il loro sguardo all'ipotetico osservatore, facendo da tramite tra il mondo reale e quello divino.

La pala, di derivazione belliniana, costituisce l'esordio indipendente di Giorgione al momento del suo ritorno nel paese natale dopo gli anni trascorsi a Venezia presso la bottega del Bellini. È impostato come un'altissima piramide, con al vertice la testa della Vergine in trono e alla base i due santi che si trovano in basso davanti ad un parapetto; il san Francesco è ripreso dalla *pala di San Giobbe* di Giovanni Bellini.

L'artista abbandonò, rispetto ai modelli lagunari, il tradizionale sfondo architettonico, impostando un'originale partizione: una metà terrena inferiore, con il pavimento a scacchi in prospettiva e un parapetto liscio di colore rosso come fondale, e una metà celeste superiore, con un paesaggio ampio e profondo, formato da campagne e colline. La continuità è però garantita dall'uso perfetto della luce atmosferica, che unifica i vari piani e le figure, pur nelle differenze dei vari materiali: dalla lucidità dell'armatura del santo guerriero, alla morbidezza dei panni della Vergine. Lo stile della pala è caratterizzato da un evidente tonalismo, dato dalla progressiva sovrapposizione di velature a strati colorati, che rendono il chiaroscuro morbido e avvolgente.

La Madonna, inoltre, veste i tre colori simbolici delle virtù teologali: il bianco per la fede, il rosso per la carità ed il verde per la speranza.

Giorgione e Leonardo

Ragazzo con la freccia

Fu Vasari il primo a sottolineare il rapporto tra lo stile di Leonardo da Vinci e la "maniera" di Giorgione. L'attenzione di Giorgione per i paesaggi sarebbe stata influenzata, sempre secondo Vasari, dalle opere di Leonardo di passaggio in laguna[11]:

> «Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo, molto fumeggiate e cacciate [...] terribilmente di scuro.»
>
> (Giorgio Vasari, *Vite*, 1568.)

Il pittore toscano, fugacemente a Venezia nel marzo del 1500, era conosciuto soprattutto attraverso il lavoro in laguna dei Leonardeschi, quali Andrea Solario, Giovanni Agostino da Lodi e Francesco Napoletano[12].

In opere come il *Ragazzo con la freccia*, le *Tre età dell'uomo* o il *Ritratto di giovane* di Budapest si notano un approfondimento psicologico e una maggiore sensibilità verso gli effetti luminosi derivati da Leonardo[13].

La Maniera Moderna

Non è improbabile che Giorgione all'inizio del Cinquecento frequentasse la corte asolana di Caterina Corner, regina detronizzata di Cipro, che aveva radunato attorno a sé un esclusivo circolo di intellettuali[14]. Alle vicende di corte appaiono legate opere quali il *Doppio ritratto*, che alcuni hanno legato alle discussioni sull'amore degli *Asolani* di Pietro Bembo, e il *Ritratto di guerriero con scudiero* degli Uffizi, opere che tuttavia sono state a più riprese espunte o riassegnate al catalogo giorgionesco[14].

Dalla nota lettera dell'agente di Isabella d'Este del 1510, si apprende che possedevano opere del pittore il nobiluomo Taddeo Contarini e il cittadino Vittorio Bechario e che per niente al mondo se ne sarebbero separati, poiché commissionate personalmente secondo il proprio gusto personale. Da tale vicenda si desume come le opere di Giorgione fossero rare e ambite e come i committenti prendessero parte alla scelta dei soggetti. Un elenco di opere di Giorgione, coi rispettivi proprietari padovani e veneziani, si trova anche nella redazione di Marcantonio Michiel, pubblicata tra il 1525 e il 1543[15].

In quegli anni Giorgione si dedicò a temi come il paragone delle arti, a proposito del quale restano opere di suoi allievi ispirati a suoi originali perduti, e il paesaggio. Su quest'ultimo tema sono riferite alcune opere di dubbia attribuzione, probabilmente relative ad artisti del suo ambito, quali i "*Paesetti*" (Musei Civici di Padova, e National Gallery of Art e Phillips Collection di Washington)[16], ma soprattutto alcuni capolavori indiscussi come il *Tramonto* e la celeberrima *Tempesta*[17]. Si tratta di opere dal significato sfuggente, in cui i personaggi sono ridotti a figurette in un paesaggio arcadico, denso di valori atmosferici e luminosi legati all'ora del giorno e alle condizioni meteorologiche. Queste opere mostrano influssi della nuova sensibilità della scuola danubiana, ma se ne discostano anche, dando un'interpretazione meno inquieta, più equilibratamente italiana[18]. Al 1505 circa risale anche la tela dei cosiddetti *Tre filosofi*, dai complessi significati allegorici non ancora pienamente spiegati[19]. La difficoltà interpretativa è legata alle complesse

richieste dei committenti, ricchi e raffinati, che volevano opere misteriose, piene di simbologie. Le figure sono costruite per colori e masse, non linee; i colori contrastanti separano le figure dallo sfondo, creando un senso di scansione spaziale.

Tre filosofi, 1508-1509, olio su tela, 123,5x144,5cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Bisogna aspettare il 1506 per trovare il primo e unico autografo, datato, di Giorgione: il ritratto di giovane donna detta *Laura*, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna[20]. Vicino stilisticamente è il ritratto di *Vecchia*.

Giorgione medita lungamente i temi dei suoi quadri e li riempie di significati biblici, storici, letterari. Giulio Carlo Argan sottolinea l'atteggiamento platonizzante del pittore, innestato sulla cultura aristotelica dello Studio padovano. Le correnti platonizzanti si rafforzano in Giorgione anche per influssi esterni, come il probabile incontro ad Asolo con Pietro Bembo che in quegli anni pubblica a Venezia il trattato platonizzante Gli Asolani.[21]

Il Fondaco dei Tedeschi

La *Nuda*

Nella notte tra il 27 e il 28 gennaio 1505 andò a fuoco il duecentesco edificio del Fondaco dei Tedeschi a Venezia, la sede commerciale della nazione tedesca a Venezia. Il Senato veneziano approvò in meno di cinque mesi un nuovo progetto per un edificio più grande e monumentale, che venne edificato entro il 1508. In quell'anno una contesa su un pagamento dimostra che a quell'epoca dovevano essere conclusi gli affreschi sulle pareti esterne, affidati a Giorgione ed al suo giovane allievo Tiziano[22] i quali, a detta di Vasari, si avvalsero anche dell'aiuto di Morto da Feltre che, però, si limitò genericamente ad eseguire "*gli ornamenti di quella opera*".[23] Ci si può chiedere come dell'équipe facesse parte un pittore ancora poco conosciuto a Venezia e appena arrivato da Firenze (poi amico e sodale di Giorgione) . Se pensiamo che secondo Vasari Morto era colui che era in grado di rifare lo stile compendiario delle grottesche, possiamo darci una risposta coerente. Per grottesca infatti lo storico dell'arte aretino intendeva sia le arzigogolate decorazioni, sia le scenette con paesaggi idilliaci e figure della pittura romana antica che era, in definitiva, fatta di colori accostati e che potremmo avvicinare allo stile del futuro impressionismo ottocentesco. Morto si era dedicato a tale studio inizialmente nella Domus Aurea a Roma e poi a Tivoli e a Napoli ed era diventato famoso per questo suo talento. Solo infatti sottoterra (nelle "grotte") i colori e le forme degli affreschi romani erano sopravvissuti al passare del tempo e delle intemperie. Lì andavano cercati (vedi "Vita del Morto da Feltre e Andrea di Cosimo feltrini nelle Vite di Giorgio Vasari). Possiamo suggerire che la pittura veneziana è erede legittima di quella romana antica. Lo stile nuovo si diffuse a Venezia anche perché faceva rinascere finalmente la pittura antica, scultura e architettura classica infatti che usavano materiali ben più resistenti della pittura, erano già "rinate". Perfino Durer ebbe a lamentarsi di non essere abbastanza apprezzato dai Veneziani per non dipingere secondo la nuova moda. Giorgione ebbe il privilegio di osservare Morto da vicino, pennellata

dopo pennellata, sui ponteggi del Fondaco e ne capì la portata innovativa senza dover andare personalmente a Roma. E se lo tenne vicino (vedi "storia di Feltre" di Antonio Cambruzzi e Antonio Vecellio edito da P. Castaldi Feltre. Trascrizione del manoscritto di Antonio Cambruzzi, biblioteca del Seminario. Feltre).

Questa del 1508 è la seconda e ultima data verificabile nel catalogo giorgionesco.

Una apposita commissione, formata da Carpaccio, Lazzaro Bastiani e Vittore di Matteo decide di pagare Giorgione 130 ducati e non 150 come pattuito[24].

Vasari vide gli affreschi nel loro splendore e, pur senza riuscire a decifrarne il significato, li lodò molto per le proporzioni e il colorito "vivacissimo", che li facevano sembrare "tratte al segno delle cose vive, e non a imitazione nessuna della maniera"[22]. Danneggiati dagli agenti atmosferici, dal clima umido e dal salmastro della laguna, nel XIX secolo gli affreschi vennero infine staccati e musealizzati, tra la Ca' d'Oro e la Galleria dell'Accademia. In quest'ultimo museo si trova la *Nuda* di Giorgione, dove nonostante il pessimo stato conservativo, si può ancora apprezzare nella figura lo studio sulla proporzione ideale, un tema allora molto in voga, ispirato alla statuaria classica e trattato in pittura in quegli stessi anni anche da Dürer. Inoltre è ancora percepibile la vivacità cromatica, che dava alla figura quel tepore delle carni come se fossero vive[22].

A quel periodo sono attribuite alcuna delle migliori prove come colorista, quali il *Ritratto d'uomo Terris*[25].

La Venere dormiente

Nel 1508 circa realizzò la *Venere dormiente* per Girolamo Marcello, un olio su tela dove la dea è colta mentre dorme rilassata su un prato, inconsapevole della sua bellezza. È probabile che sul dipinto vi sia stato un intervento di Tiziano che, ancora giovane, avrebbe realizzato il paesaggio sullo sfondo e un cupido tra le gambe della Venere[26].

Giorgione e Tiziano,*Venere dormiente*, 1508 circa, olio su tela, 108x175 cm. Dresda, Gemäldegalerie.

Durante un restauro del 1800 il cupido fu cancellato, viste le sue pessime condizioni ed ora è visibile solo tramite radiografia. Secondo una sua testimonianza, Marcantonio Michiel, nel 1522 in casa di Girolamo Marcello ebbe modo di vedere una Venere nuda con un puttino che "fo de mano di Zorzo de Castelfranco, ma lo paese et Cupidine forono finiti da Titano"[27].

Attualmente l'opera si trova a Dresda presso la Gemäldegalerie, lo stesso tema (la rappresentazione di Venere) sarà ripreso più volte da Tiziano ed è soprattutto nella posa della Venere di Urbino, datata 1538, che si nota una forte analogia con quella giorgionesca.

Ultima fase

L'ultima fase della produzione del pittore mostra opere sempre più criptiche, caratterizzate da un approccio ormai sempre più libero sulla tela, senza disegno preparatorio e con invenzioni abbozzate direttamente sulla tela col colore, dalle tonalità fiammeggianti. L'impasto delle ultime tele di Giorgione, tra cui il contestato

Cristo portacroce, il *Concerto*, il *Cantore* e il *Suonatore di flauto*, venne descritto dal grande storico dell'arte Roberto Longhi come "un misterioso tessuto" che fonde le carni dei protagonisti con gli oggetti della composizione[28].

Morte

Giorgione morì a Venezia nell'autunno del 1510, durante un'epidemia di peste. Un documento rinvenuto di recente, pur non riportando la precisa data del decesso, ne attesta il luogo: l'isola del Lazzaretto Nuovo, dove erano messi in quarantena quanti colpiti dalla malattia, o ritenuti tali, e depositate le merci contaminate.[29] Diverse fonti parlano invece esplicitamente dell'isola di Poveglia.[30]

Secondo Vasari, Giorgione era stato contagiato dalla sua amante, morta nel 1511, ma questa dev'essere un'inesattezza poiché già nel 1510 una lettera inviata alla marchesa di Mantova Isabella d'Este, da parte del suo agente Taddeo Albano a Venezia, ricordava il pittore come da poco spirato; la marchesa avrebbe voluto infatti commissionargli un'opera per il suo studiolo, ma dovette "ripiegare" su Lorenzo Costa[28].

Giorgione e i maggiori allievi

Secondo le parole di Vasari, la precoce scomparsa di Giorgione fu in parte resa meno amara dall'aver lasciato due eccezionali "creati", quali Tiziano e Sebastiano del Piombo[31].

Giorgione o Tiziano, *Concerto campestre*

Il primo iniziò la sua collaborazione con Giorgione all'epoca degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, verso il 1508, ed il suo primo stile si avvicinava talmente a quello del maestro che dopo la sua morte venne affidato a Tiziano il completamento delle opere incompiute e un esatto confine attributivo tra l'uno e l'altro è oggi una delle questioni più dibattute dell'arte veneta del XVI secolo[32].

I due, che condivisero anche la committenza elitaria, i soggetti, le tematiche, le pose e i tagli compositivi, si differenziano per una maggiore audacia nell'opera del giovane Tiziano, con piani di colore più intensi e un contrasto tra luce e ombra più deciso. Nei ritratti Tiziano si ispirò sì al maestro, ma ingrandì la scala delle figure e amplificò il senso di vitale partecipazione, in contrasto con la sognante contemplazione giorgionesca. Tra le opere di attribuzione contesa tra i due il *Concerto campestre* del Louvre e il *Gentiluomo con un libro* della National Gallery di Washington[32].

Anche Sebastiano del Piombo completò alcune delle opere lasciate incompiute dal maestro, come i *Tre filosofi*. Da Giorgione fra' Sebastiano mutuò le composizioni delle opere, ma fin quasi dall'inizio si distinse per una plasticità più robusta, che si manifestò poi appieno nelle sue opere mature, legata però sempre a un "modo di colorire assai morbido". Tra le opere contese tra i due la *Sacra conversazione* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia[31].

Giorgionismo

A differenza di altri suoi colleghi, non aveva una vera e propria bottega, dove istruire gli apprendisti affidando loro le parti più meccaniche dell'esecuzione dei dipinti. Questo, forse, era dovuto alla sua particolare committenza, che gli chiedeva prevalentemente opere di piccolo formato e di grande qualità[33].

Nonostante ciò, il suo stile ebbe un'immediata risonanza, che gli garantì una veloce diffusione nell'area veneta, anche senza un gruppo di collaboratori diretti a lavorare al suo seguito, come avvenne ad esempio con Raffaello. Aderirono al suo gusto una schiera di pittori anonimi e alcuni pittori che in seguito ebbero una sfolgorante carriera[33].

I "giorgioneschi" caratterizzarono le loro opere col colore che ricrea effetti atmosferici e tonali, con iconografie derivate dalle sue opere, soprattutto di piccolo e medio formato per il collezionismo privato. Tra i temi giorgioneschi ebbero particolare fortuna il ritratto, individuale o di gruppo, con un approfondito interesse psicologico, e il paesaggio, che, sebbene non fosse ancora considerato degno di un genere indipendente, acquisiva ormai un risalto fondamentale, in sintonia con le figure umane[33].

Lo stesso Giovanni Bellini, il maggiore maestro attivo a Venezia in quel periodo, rielaborò stimoli giorgioneschi nella sua ultima produzione. Tra i più importanti maestri che ne subirono l'influenza, soprattutto in fase formativa, oltre a quelli già citati, ci furono Dosso Dossi, Gian Girolamo Savoldo, Girolamo Romanino, Giovanni Cariani, il Pordenone e Paris Bordon[33].

Fortuna critica

Le poche notizie note su Giorgione provengono dalle *Notizie dei pittori* redatte tra il 1525 e il 1543 da Marcantonio Michiel, ma pubblicate solo nel 1800, e dalle *Vite* del Vasari. Il Michiel aveva una predilezione per Giorgione tra gli artisti veneziani, così come ne tessé le lodi Pietro Aretino, grande estimatore del colorismo. Vasari invece era di orientamento opposto, appassionato promotore del "primato del disegno" fiorentino, però riconobbe a Giorgione il ruolo di maestro tra gli artefici della "Maniera moderna", fornendo importanti notizie sul suo conto, sebbene a volte contraddittorie[34].

Laura (1506)

Anche nel *Dialogo sulla pittura* (1548) di Paolo Pino Giorgione è menzionato tra i massimi pittori della sua epoca, all'interno di un tentativo di mediazione tra scuola toscana e scuola veneta. Pure Baldassarre Castiglione, nel *Cortegiano*, elogiò Giorgione tra i pittori "eccellentissimi" della sua epoca, assieme a Leonardo, Michelangelo, Andrea Mantegna e Raffaello[34].

Nel XVII secolo le opere di Giorgione vennero riprodotte e imitate da Pietro Vecchia, che spesso tramandò le forme di lavori poi perduti. Tra i grandi estimatori della sua arte ci fu soprattutto l'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, che arrivò a collezionare ben tredici sue opere, oggi in larga parte al Kunsthistorisches Museum di Vienna[34].

Nel XVIII secolo, quando Anton Maria Zanetti riproduceva con incisioni gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, studiosi e letterati prediligevano nell'arte del pittore di Castelfranco il lato pastorale, così in sintonia coi temi arcadici dell'epoca. Aspetti del genere vennero approfonditi anche nel XIX secolo, quando si pose l'accento soprattutto sui contenuti emozionali delle sue opere[34].

Opere

Le scarse testimonianze sulla sua vita e la mancanza di autografi rendono difficile anche l'attribuzione delle sue opere, a tutt'oggi in discussione. Soltanto una dozzina di opere possono essergli attribuite con assoluta certezza.

Adorazione dei pastori Allendale

Tre età dell'uomo

Tramonto

- *Fregio delle arti liberali e meccaniche*, 1496-1500 circa, affresco, 77 × 1588 cm, Castelfranco Veneto, Museo casa Giorgione (attribuzione incerta)
- *Sacra conversazione*, 1496-1500 circa, olio su tavola, 51 × 81 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia (attribuzione incerta)
- *Madonna col Bambino in un paesaggio*, 1498-1500 circa, olio su tela, 44 × 36,5 cm, San Pietroburgo, Ermitage (attribuzione incerta)
- *Sacra Famiglia Benson*, 1500 circa, olio su tavola, 37,3 × 45,5 cm, Washington, National Gallery (attribuzione pressoché certa)
- *Adorazione dei pastori*, 1500 circa, olio su tavola, 91 × 115 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum (attribuzione incerta)
- *Ritratto di giovane*, 1500 circa, olio su tela, 73 × 54 cm, Budapest, Szépmûvészeti Múzeum (attribuzione incerta, forse copia da Giorgione)
- *Ragazzo con la freccia*, 1500 circa, olio su tavola di pioppo, 48 × 42 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum (attribuzione incerta)
- *Tre età dell'uomo*, olio su tela, 62 × 78 cm, 1500-1502, Firenze, Galleria Palatina (attribuzione pressoché certa)
- *Ritratto di arciere*, 1500-1502 circa, olio su tela, 53,5 × 41,5 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland (attribuzione incerta)
- *Adorazione dei pastori Allendale*, 1500-1505 circa, olio su tavola, 91 × 111 cm, Washington, National Gallery (attribuzione pressoché certa)
- *Pala di Castelfranco*, 1502 circa, tempera su tavola, 200 × 152 cm, Castelfranco Veneto, Duomo (attribuzione certa)
- *Doppio ritratto*, 1502 circa, olio su tela, 80 × 67,5 cm, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia (attribuzione incerta)
- *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere*, 1502 circa, olio su tavola, 73 × 64 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum (attribuzione incerta)

- *Prova di Mosè*, 1502-1505 circa, olio su tavola, 89 × 72 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi (attribuzione pressoché certa)
- *Giudizio di Salomone*, 1502-1505 circa, olio su tavola, 89 × 72 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi (attribuzione pressoché certa)
- *Ritratto di guerriero con scudiero*, 1502-1510 circa, olio su tela, 90 × 73 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi (attribuzione incerta)
- *Ritratto Giustiniani*, 1503-1504 circa, olio su tela, 58 × 46 cm, Berlino, Gemäldegalerie (attribuzione pressoché certa)
- *Tempesta*, 1503-1504 circa, olio su tela, 82 × 73 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia (attribuzione certa)
- *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1504 circa, olio su tavola, 144 × 66,5 cm, San Pietroburgo, Ermitage (attribuzione certa)

Ritratto di vecchia

- *Tre filosofi*, 1504-1505 circa, olio su tela, 123,5 × 144,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum (attribuzione certa, con aiuti)
- *Madonna leggente*, 1505 circa, olio su tela, 76 × 60 cm, Oxford, Ashmolean Museum (attribuzione pressoché certa)
- *Adorazione dei Magi*, 1505 circa, olio su tavola, 29 × 81 cm, Londra, National Gallery (attribuzione incerta)
- *Omaggio a un poeta*, 1505 circa, olio su tavola, 59,7 × 48,9 cm, Londra, National Gallery (attribuzione incerta)
- *Giovanni Borgherini col maestro-astrologo*, 1505 circa, olio su tela, 47 × 60,7 cm, Washington, National Gallery (attribuzione incerta)
- *Tramonto*, 1505-1508 circa, olio su tela, 73,3 × 91,5 cm, Londra, National Gallery (attribuzione incerta, con ridipinture)
- *Ritratto d'uomo in armi*, 1505-1510 circa, olio su tela, 72 × 56,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum (attribuzione incerta)
- *Laura*, 1506, olio su tela, 41 × 33,6 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum (attribuzione certa, firmata)
- *Ritratto di vecchia*, 1506 circa, olio su tela, 68 × 59 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia (attribuzione certa)
- *Venere dormiente*, 1507-1510 circa, olio su tela, 108 × 175 cm, Dresda, Gemäldegalerie (attribuzione certa, con ridipinture di Tiziano nel 1511-1512)
- *Nuda*, 1508 circa, affresco staccato dal Fondaco dei Tedeschi, 250 × 140 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia (attribuzione certa)
- *Sansone deriso* (*Concerto*), 1508 circa, olio su tela, 86 × 70 cm, Milano, collezione Mattioli (attribuzione incerta)
- *Cristo portacroce*, 1508-1509 circa, olio su tela, 71 × 91 cm, Venezia, Scuola Grande di San Rocco (attribuzione incerta)
- *Cantore appassionato*, 1508-1510 circa, olio su tela, 102 × 78 cm, Roma, Galleria Borghese (attribuzione incerta)
- *Suonatore di flauto*, 1508-1510 circa, olio su tela, 102 × 78 cm, Roma, Galleria Borghese (attribuzione incerta)
- *Ritratto d'uomo Terris*, 1508-1510 circa, San Diego, San Diego Museum of Art (attribuzione pressoché certa)

- *Garzone con flauto*, 1508-1510 circa, olio su tavola, 61 × 51 cm, Londra, Hampton Court, collezione reale inglese (attribuzione incerta)
- *Autoritratto come David*, 1509-1510 circa, olio su tavola, 52 × 43 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum (attribuzione incerta)
- *Autoritratto*, olio su carta riportata su tavola, 31 × 28 cm, 1510 circa, Budapest, Museo di belle arti (attribuzione incerta)
- *Ritratto di antiquario*, 1509-1510 circa, olio su tela, 75 × 66, Londra, collezione Lansdowne (attribuzione incerta)
- *Trio di Detroit*, 1509-1510 circa, olio su tela, 84 × 69 cm, Detroit, Institute of Arts (attribuzione incerta, con aiuti)
- *Cristo morto sorretto da un angelo*, 1509-1510 circa, olio su tela, 76 × 63 cm, New York, collezione privata (attribuzione incerta)
- *Concerto campestre*, 1510 circa, olio su tela, 110 × 138 cm, Parigi, Museo del Louvre (attribuzione incerta, contesa con Tiziano)
- *Gentiluomo con un libro*, 1510 circa, olio su tela, 76,2 × 63,5 cm, Washington, National Gallery of Art (attribuzione incerta, contesa con Tiziano)
- *Apollo e Dafne*, 1510 circa, olio su tavola, 64 × 130 cm, Venezia, Pinacoteca Manfrediana (attribuzione incerta)

Attribuzioni dubbie, opere di bottega o di seguaci

- *Idillio campestre*, 1500 circa, olio su tavola, 12 × 19 cm, Padova, Musei civici agli Eremitani
- *Leda e il cigno*, 1500 circa, olio su tavola, 12 × 19 cm, Padova, Musei civici agli Eremitani
- *Astrologo (Orfeo e il Tempo)*, 1500 circa, olio su tavola, 12 × 19 cm, Washington, Phillips Collection
- *Paesetto con figure*, 1500 circa, olio su tavola, 12 × 19 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Elia nel deserto*, 1501-1502 circa, sanguigna su carta, 20,3 × 29 cm, Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen
- *Madonna col Bambino tra due santi*, 1508-1510 circa, 92 × 133 cm, Madrid, Prado
- *Cavaliere di Malta*, 80 × 64 cm, Firenze, Uffizi (attribuito a Tiziano)
- *Concerto*, 108 × 122 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Cristo e l'adultera*, 137 × 180 cm, Glasgow, Corporation Galleries
- *Concerto*, 76 × 99 cm, Hampton Court, collezioni reali inglesi
- *David e Giuditta*, affresco, 100 × 162 cm, Montagnana, Duomo (del Marescalco, già riferito a Giorgione)[3] (https://www.donzelli.it/libro/9788855220149)

Note

1. **^** Augusto Gentili, *GIORGIO da Castelfranco, detto Giorgione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001.
2. **^** Marco Carminati, *Giorgione ritrovato a Sydney*, in *Il Sole 24 Ore "DOMENICA"*, 10 marzo 2019, p. 27.
   ««A dì 17 setenbrio morì Zorzo (n) da Castelo francho d'peste/ fintore excelentisimo (da peste) in Venezia de/ anni 36 et requiese in pace»»
3. Fregolent, cit., pag. 8.
4. **^** *Lionello Puppi: «Il cognome di Giorgione è Barbarella» - Corriere del Veneto*, su *corrieredelveneto.corriere.it*. URL consultato il 22 febbraio 2016.
5. **^** M.G. Orlandini, *Vico: secoli di storia*, Vicoforte, 2010

6. Fregolent, cit., pag. 20.
7. ^ Pedrocco, cit., pag. 77-78.
8. ^ Fregolent, cit., pag. 22-23.
9. ^ Fregolent, cit., pag. 28.
10. ^ Pedrocco, cit., pag. 78.
11. ^ Eppure, sul punto, l'articolazione storica del Vasari "non è mai stata giudicata inattaccabile": v. André Chastel, *LES TRAVAUX SUR LÉONARD DE VINCI*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, T. 22, No. 1 (1960), p. 211.
12. ^ Fregolent, cit., pag. 50.
13. ^ Fregolent, cit., pag. 52.
14. Fregolent, cit., pag. 56.
15. ^ Fregolent, cit., pag. 58.
16. ^ Fregolent, cit., pag. 72.
17. ^ [1] (https://www.academia.edu/9774956/Recensione_di_Roberto_Borgia_2014_al_volume_Nel_segno_della_Sibilla_Tiburtina_di_Erminio_Morenghi)[2] (http://www.tibursuperbum.it/ita/museo/Giorgione_LaTempesta.htm) Vedi una nuova interpretazione relativa alla Sibilla Tiburtina, a Massimiliano I e Carlo V
18. ^ Fregolent, cit., pag. 68.
19. ^ Fregolent, cit., pag. 78-79.
20. ^ Fregolent, cit., pagg. 83-83.
21. ^ *Storia dell'arte italiana*, ed. Sansoni, Firenze, 1979, vol. 3, pag. 109.
22. Fregolent, cit., pag. 102.
23. ^ Giorgio Vasari, *Le Vite*, Firenze: Giunti, 1568, vol. 4, p. 519.
24. ^ Gentili A., p. 11 e segg.
25. ^ Fregolent, cit., pag. 95.
26. ^ Virgilio Lilli, I classici dell'arte Rizzoli, Giorgione, in collaborazione con Skira, 2004-pg 162-163].
27. ^ Marcantonio Michiel, Notizie d'opere del disegno, 1520-1543].
28. Fregolent, cit., pag. 118.
29. ^ Il Giornale dell'Arte - Giorgione Gasparini, Figlio Di Giovanni (http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/5/108380.html).
30. ^ CATHOLIC ENCYCLOPEDIA: Giorgione (http://www.newadvent.org/cathen/06564c.htm); https://www.gutenberg.org/files/12307/12307-h/12307-h.htm The Project Gutenberg eBook of Giorgione, by Herbert Cook, M.A., F.S.A]; http://books.google.it/books?id=8pMxAQAAMAAJ&q=giorgione+poveglia&dq=giorgione+poveglia&hl=it&sa=X&ei=CO1jU-KKPM6b0wXi7IAY&redir_esc=y; http://books.google.it/books?id=mT6cugTMf2cC&q=giorgione+poveglia&dq=giorgione+poveglia&hl=it&sa=X&ei=CO1jU-KKPM6b0wXi7IAY&redir_esc=y; http://books.google.it/books?id=nNmB-GsVAFEC&pg=PA130&dq=giorgione+poveglia&hl=it&sa=X&ei=CO1jU-KKPM6b0wXi7IAY&redir_esc=y#v=onepage&q=giorgione
31. Fregolent, cit., pag. 112.
32. Fregolent, cit., pagg. 110-111.
33. Fregolent, cit., pag. 120.
34. Fregolent, cit., pagg. 116-117.

Bibliografia

- J. Anderson, *Giorgione. Peintre de la brièveté poétique*, Parigi 1996.

- L. Camavitto, *Giorgione da Castelfranco*, Castelfranco Veneto 1908 (2º ed.).
- G. Chiuppani, *Per la biografia di Giorgione da Castelfranco*, Bassano 1909.
- Giuseppe Fiocco, *Giorgione*, Bergamo 1948.
- A. Gentili, *Giorgione*, in *Art Dossier* n. 148, settembre 1999.
- *L'opera completa di Giorgione*, presentazione di Virgilio Lilli. Apparati critici e filologici di Pietro Zampetti, Milano, Rizzoli, 1968.(Classici dell'Arte Rizzoli)
- M. Lucco, *Giorgione*, Milano 1995.
- Filippo Pedrocco, *La pittura della Serenissima*, Electa, Milano 2010. ISBN 978-88-370-7311-4
- Salvatore Settis, *La tempesta interpretata. Giorgione, i committenti il soggetto*, Einaudi, 1978
- Stefano Zuffi, *Giorgione*, Electa, Milano 1994.
- A. Ongarato, *Giorgione da Castelfranco*, edizioniAnordest, Treviso 2009.
- Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, 24 Ore Cultura srl, Milano 2009.
- Alessandra Fregolent, *Giorgione*, Electa, Milano 2001. ISBN 88-8310-184-7
- Augusto Gentili, *Tiziano*, collana Dossier d'art, Firenze, Giunti, 1990.

Voci correlate

- Tonalismo
- Maniera moderna

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Giorgione**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Giorgione (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giorgione?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Vita e lista di opere di Giorgione*, su *italiaculturale.it*.
- *Web Gallery of Art*, su *wga.hu*.
- Giorgione. Foto (http://art-drawing.ru/gallery/category/1093-giorgione) e Biografia (http://art-drawing.ru/biographies/brief-biographies/478-giorgione)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 39385864 (https://viaf.org/viaf/39385864) · ISNI (EN) 0000 0001 2128 7942 (http://isni.org/isni/0000000121287942) · SBN CFIV019055 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV019055?core=autoriall) · BAV 495/10350 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_10350) · CERL cnp00550418 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00550418) · Europeana agent/base/61096 (https://data.europeana.eu/agent/base/61096) · ULAN (EN) 500028290 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500028290) · LCCN (EN) n79029786 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79029786) · GND (DE) 118539469 (https://d-nb.info/gnd/118539469) · BNE (ES) XX879321 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX879321) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX879321) · BNF (FR) cb11954736s (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11954736s) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11954736s) · J9U (EN, HE) 987007261745905171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007261745905171) · NDL (EN, JA) 00440980 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00440980) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79029786 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79029786)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giorgione&oldid=133250614"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 apr 2023 alle 11:45.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Tiziano Vecellio

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Tiziano" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Tiziano (disambigua)**.*

Tiziano Vecellio, noto semplicemente come **Tiziano** (Pieve di Cadore, 1488/1490[1] – Venezia, 27 agosto 1576), è stato un pittore italiano, cittadino della Repubblica di Venezia, importante esponente della scuola veneziana.

Tiziano, *Autoritratto*, 1562 circa, olio su tela, 96x75 cm., Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Artista innovatore e poliedrico, maestro con Giorgione del tonalismo[2], Tiziano Vecellio fu uno dei pochi pittori italiani titolari di una vera e propria azienda, accorto imprenditore della bottega oltre che della sua personale produzione[3], direttamente a contatto con i potenti dell'epoca, suoi maggiori committenti[4]. Il rinnovamento della pittura di cui fu autore si basò, in alternativa al michelangiolesco «primato del disegno», sull'uso personalissimo del colore[5]. L'accordo fra le diverse zone cromatiche (tonalità di colori caldi e freddi) e l'uso sapiente della luce conferiscono unità alle scene rappresentate. Genio e protagonista della pittura del Rinascimento nell'intero continente Europeo, Tiziano apportò, nella pittura rinascimentale, una rivoluzione artistica fatta di innovazioni, che superarono gli schemi michelangioleschi della Scuola toscana. Quest'ultimi infatti primeggiarono l'uso del disegno, Tiziano al contrario perfezionò la pittura tonale[6], dove ormai il disegno era superato, dipingendo le forme e i contorni attraverso il colore, curando i dettagli nei minimi particolari. Nella maturità seppe dare alle pennellate anche tocchi rapidi e pastose, arrivando addirittura a dipingere direttamente con le dita, stendendo il colore. Si dimostrò anche il più abile ritrattista del suo tempo, capace di immortalare nei ritratti il carattere e le emozioni dei suoi soggetti. Pittore geniale e completo, seppe cimentarsi in maniera straordinaria su tutti i campi della pittura, a temi allegorici, profani, religiosi, mitologici e di ritrattistica[7]. Per tutte queste innovazioni apportate, divenne il pittore rinascimentale più apprezzato e richiesto d'Europa, infatti lavorò oltre che per la Serenissima, per varie corti d'Italia e d'Europa, oltre che per i papi, divenendo il pittore più ricco di sempre[8][7][9]. Per la sua rivoluzione pittorica e la sua genialità fu considerato da storici e critici d'arte uno dei migliori e completi pittori di tutti i tempi[10], se non il migliore[10][11][12][13][14], influenzando gli artisti a lui posteriori, su tutti Diego Velázquez e gli impressionisti Claude Monet e Édouard Manet[15], dimostrandosi, con le sue tecniche, in anticipo di oltre 200 anni[7]. Alla sua morte lasciò in eredità la sua arte agli artisti Tintoretto e Veronese, che continuarono la tradizione di successo internazionale della pittura veneta.

Tiziano usò la forza espressiva del colore materico e poi, entrando nella piena maturità, abbandonò la spazialità bilanciata, il carattere solare e fastoso del colore del Rinascimento, assumendo il dinamismo proprio del manierismo e giocando con libertà nelle variazioni cromatiche in cui il colore era reso "più duttile, più sensibile agli effetti della luce"[16].

Indice

Biografia
- Origini
  - La questione della data di nascita
- Formazione (1490-1510)
  - Venezia al tempo di Tiziano
  - L'incontro con Giorgione
  - Le attribuzioni contese
- Primi lavori autonomi (1511-1516)
  - *San Marco in trono*
  - Il ciclo di Padova
  - Primi successi
  - Pittore ufficiale della Serenissima
  - *Amor sacro e Amor profano*
- Maturità (1517-1530)
  - Grandi pale d'altare
  - Il camerino d'alabastro
  - La corte di Mantova
  - La *renovatio urbis*
  - Pietro Aretino come "agente"
  - Il matrimonio e il lutto
- Conte palatino (1531-1548)
  - Urbino
  - Il confronto col Pordenone
  - Una ventata di manierismo
  - Roma e i Farnese: il colore
  - Roma e i Farnese: il ritratto
  - Tra Ceneda e Cadore: la vicenda di Col di Manza
- L'ultima maniera (1549-1576)
  - Filippo II e le poesie
  - Opere religiose
  - La *Pietà*

Fonti su Tiziano

Omaggi

Opere

Onorificenze

Allievi o seguaci

Note

Bibliografia
- Libri
- Pubblicazioni

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

La casa natale di Tiziano a Pieve di Cadore

Origini

Tiziano nacque a Pieve di Cadore da una giovane ragazza ampezzana, che lavorava nella cittadina al confine fra la Serenissima Repubblica di Venezia e i possedimenti imperiali a servizio del casato Vecellio, famiglia nota e agiata, dedita per generazioni al giureconsulto e all'amministrazione locale, ma anche all'arte, avendo espresso solo tra la fine del XV e la prima metà del XVII secolo nove pittori. La presenza del presunto capostipite Guecelus (o Vacelus), notaio, è attestata a Pieve già nel 1240. Tiziano era uno dei cinque figli di Gregorio (morto nel 1538), consigliere e capitano delle milizie, e Lucia[17]. Morta la madre in giovane età, Tiziano venne riportato presso la casa paterna a Pieve di Cadore.

La questione della data di nascita

Nonostante la relativa ricchezza di fonti a disposizione su Tiziano, è sconosciuta la data di nascita: non è una questione astratta, ma conoscere almeno l'anno di nascita significa anche, evidentemente, stabilire quando Tiziano ha potuto cominciare a dipingere e quando, verosimilmente, ha iniziato a staccarsi dallo stile dei maestri, e così via[18]. Una ormai poco diffusa tradizione poneva la data di nascita tra il 1473 e il 1490; l'atto di morte, redatto nel 1576, registra un'età di 103 anni, e dunque l'anno di nascita sarebbe il 1473, ma la preferenza dei più si coagulava intorno al 1477[19]: questa ipotesi era basata in particolare sulla lettera[20] scritta da Tiziano a Filippo II il 1º agosto 1571, nella quale l'artista afferma di avere novantacinque anni[21]. Ma oggi si è inclini a pensare che lo stesso Tiziano possa aver falsificato la propria età[18], poiché, reclamando un proprio credito nei confronti del re per alcuni dipinti[22], potrebbe essersi aumentato gli anni per impietosire l'illustre committente[19].

La critica moderna[19] aveva invece assestato la data della nascita tra il 1488 e il 1490[23], sulla base del *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce, in cui si afferma che, all'epoca dei perduti affreschi al Fondaco dei Tedeschi, eseguiti con Giorgione nel 1508, Tiziano non arrivava a vent'anni[18]; tale dato appare confermato, seppure contraddittoriamente, da Giorgio Vasari, il quale affermò che Tiziano era nato nel 1480 e che non aveva più di diciott'anni quando iniziò a dipingere alla maniera di Giorgione[24] e che tuttavia ne aveva circa settantasei nel 1566, quindi slittando in avanti di dieci anni[25]. Ovviamente, a parte le contraddizioni di Vasari, che comunque prendeva le sue informazioni dal Dolce, quest'ultimo avrebbe potuto abbassargli l'età per farlo apparire più giovane: essendogli amico e tessendone spesso l'apologia nella sua opera, voleva probabilmente farlo apparire più precoce[18].

Recentemente è stata avanzata un'ipotesi intermedia, secondo la quale la data di nascita di Tiziano sarebbe compresa tra il 1480 e il 1485[26]. La plausibilità di questa asserzione è basata sullo studio delle prime opere di Tiziano e sul fatto che non si conoscerebbero lavori possibili di Tiziano databili prima del 1506[27].

Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI, 1503–1506 circa, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Un dipinto in questo senso illuminante è *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI*, opera votiva eseguita per celebrare la vittoria della flotta veneziana e papale di Santa Maura sui Turchi il 28 giugno 1502[28]. Già ascritto tradizionalmente al 1508-1512, una rilettura più approfondita ne ha anticipato la datazione al 1503-1506, facendone il primo lavoro noto dell'artista. Il committente, infatti, comandante delle forze cristiane a cui il dipinto è dedicato, dovette richiedere la pala subito dopo la battaglia e comunque prima del 1503, anno della morte del pontefice promotore dell'impresa, che subì subito dopo una sorta di *damnatio memoriae*[29]. Il Pesaro, comunque, non fece ritorno a Venezia prima del 1506, anno probabile della consegna[30].

Il dipinto stesso suggerisce stilisticamente l'attività di un artista giovane, ancora in bilico tra più maestri: la figura del papa Alessandro VI ha i modi un po' antiquati della pittura di Gentile Bellini, prima figura di riferimento di Tiziano; san Pietro ha invece le caratteristiche di approfondimento psicologico proprie del secondo maestro di Tiziano, Giovanni Bellini, all'epoca nume tutelare della pittura veneta, e quindi probabilmente la sua fattura è posteriore di alcuni mesi[29]. Tuttavia è il terzo ritratto, quello del Pesaro, a colpire maggiormente, perché è inconfutabilmente Tiziano, fin d'ora del tutto consapevole del suo stile, dando un primo assaggio della pienezza della sua arte[30]. A poco meno di vent'anni quindi, Tiziano doveva essere in grado di accaparrarsi a Venezia una commissione prestigiosa[28].

Formazione (1490-1510)

Secondo la tradizione, a dieci anni Tiziano iniziò a manifestare il proprio talento:

> «[...] digiuno di qualunque nozione elementare del disegno, essendo ancora fanciullo, sul muro della casa paterna effigiò l'immagine di Nostra Donna (la *Madonna*), valendosi per colorirla del succo spremuto dalle erbe e dai fiori: e tale fu lo stupore, che destò quella primizia del suo genio pittorico, che il padre stabilì di mandarlo col figlio maggiore Francesco a Venezia presso il fratello Antonio, affinché apprendesse le lettere e il disegno»
>
> (Francesco Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio, aggiuntevi la vita dello stesso*[31])

Ancora bambino, quindi, lasciò il Cadore con il fratello maggiore Francesco e si stabilì a Venezia, dove lo zio Antonio ricopriva una carica pubblica. Il mosaicista Sebastiano Zuccato insegnò ai ragazzi i primi rudimenti tecnici; mentre Francesco, però, orientò i suoi interessi verso l'imprenditoria e la vita militare,

Tiziano venne messo a bottega da Gentile Bellini, pittore ufficiale della Serenissima[32]. Probabilmente alla morte del maestro, avvenuta nel 1507, il giovanotto passò a collaborare con Giovanni Bellini, subentrato al fratello anche nel ruolo di pittore ufficiale[33].

Venezia al tempo di Tiziano

Gentile Bellini, *Processione in piazza San Marco*, 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Quando, sul finire del Quattrocento, il giovane Vecellio arrivò nella città lagunare, questa viveva uno dei suoi periodi più prosperi[28]. Città tra le più popolose d'Europa, dominava i commerci del Mediterraneo[34], avendo annesso nel 1489, dopo la vicenda che coinvolse Caterina Cornaro, anche Cipro[35]. La via delle Indie era però ormai aperta e quindi progressivamente il Mediterraneo andava perdendo d'importanza; inoltre i Turchi incalzavano sempre più minacciosi, conquistando Negroponte nel 1470 e Scutari nel 1479[36].

Ma proprio le prime avvisaglie di tali minacce mostrarono la saldezza dell'impero. Il ricco patriziato veneziano era sempre meno legato al mare e sempre di più alla terraferma, grazie alle campagne militari in Italia. I rischi crescenti dei traffici marini, infatti, spingevano molti a investire nell'acquisto di terre e nella costruzione di palazzi, piuttosto che nell'armo delle navi. La vita diventava più comoda e sicura, probabilmente più raffinata[37]. I domini di terraferma, fino a Brescia e Bergamo, furono sviluppati e rafforzati, non senza polemiche interne, incrementando le attività agricole[28]. Venezia fu descritta dai contemporanei come il regno dell'opulenza: «di tutto – e sia qual si voglia – se ne trova abbondantemente»[38].

Anche la vita culturale si rinnovava. Aldo Manuzio ne fece la capitale dell'editoria italiana e dell'umanesimo più raffinato, mentre le antichità classiche erano ricercate, studiate, mostrate nei nobili palazzi della laguna[39]. La tradizionale indipendenza dalla Santa Sede attirava intellettuali, artisti e vari perseguitati, desiderosi di poter esprimere liberamente le proprie idee. Vi giunsero così, tra i molti, anche Leonardo da Vinci nel 1500, Albrecht Dürer nel 1494-1495 e poi nel 1505-1506, e Michelangelo Buonarroti una prima volta nel 1494[40].

Tiziano s'imbevette di questa cultura, oltre che del neoplatonismo[41]. Artisticamente i suoi «maestri», oltre ai citati Gentile e Giovanni Bellini, coi quali lavorò a bottega, furono gli artisti attivi in quel momento a Venezia: Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, i giovani Lorenzo Lotto e Sebastiano del Piombo, che sarà poi detto «del Piombo», e poi, naturalmente, Giorgione[40].

L'incontro con Giorgione

I debiti del giovane Tiziano sono stati in gran parte ridimensionati dalla critica recente, riconoscendo piuttosto una pluralità di influenze importanti nella formazione del suo stile, come evidente nella predetta pala per Jacopo Pesaro del 1503. L'incontro con Giorgione dovette risalire a non molto prima del 1508, quando i due collaborarono alla decorazione esterna del nuovo Fondaco dei Tedeschi, ricostruito dopo l'incendio del 1505[33].

Di solito viene ricordata, a questo proposito, la versione di Ludovico Dolce: il contratto prevedeva che venissero affrescate due facciate. Giorgione riservò per sé la principale, sul Canal Grande, mentre quella verso le Mercerie, su uno stretto vicolo, venne assegnata al giovane pittore[42]. Giorgio Vasari invece afferma che Tiziano si mise all'opera dopo che Giorgione aveva già completato il suo lavoro[43].

In ogni caso, nulla rimane di queste opere se non pochi frammenti alla Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro e una serie di incisioni di Anton Maria Zanetti[44] che li ha raffigurati due secoli dopo[45].

Concerto campestre, 1509, Parigi, Museo del Louvre

L'ipotesi di un vero e proprio alunnato di Tiziano, e con lui di Sebastiano del Piombo, presso Giorgione deriva dalle notizie di Vasari, che però più di una volta, per esigenze di continuità letteraria nella sua opera, ha troppo enfatizzato (se non inventato di sana pianta) tali rapporti tra artisti. In realtà nessuna delle fonti contemporanee veneziane parla di una bottega, di una scuola o di allievi di Giorgione. Una deduzione comune, legata anche a considerazioni stilistiche e iconologiche, lega il nome del giovane Tiziano a opere di gusto giorgionesco possibilmente lasciate incomplete alla morte del pittore, quali il *Concerto campestre*, il *Cristo portacroce* di San Rocco, il *Concerto* di Palazzo Pitti[46], anche se non mancano tuttavia autorevoli opinioni contrarie[47].

Madonna tra Sant'Antonio di Padova e San Rocco, 1510, Madrid, Museo del Prado

Oggi si tende a considerare il rapporto tra i due pittori come un confronto alla pari di idee creative, piuttosto che un tradizionale scambio maestro-discepolo[27]. Agli accordi tonali che compongono l'olimpica serenità contemplativa, a volte enigmatica, di Giorgione, si contrappone la vivacità coloristica che anima il gesto drammatico del giovane Tiziano[48]. Per Giorgione, infatti, l'arte non narra azioni, non imita il reale: essa sviluppa il rapporto con la natura e con le altre arti, come la musica[49]. Pure il giovane Tiziano è convertito a questa forma teologico-filosofica, anche se i risultati furono alla fine molto diversi, perché evidentemente diverse erano le personalità[50].

Le attribuzioni contese

I ritratti di Tiziano in questo periodo (il cosiddetto *Ariosto*, la *Schiavona*, il *Gentiluomo con un libro*) furono eseguiti con uno stile talmente vicino a quello di Giorgione che lo stesso Vasari ammise di essere stato tratto in inganno, rafforzando l'ipotesi di un «alunnato» del cadorino presso Giorgione[24]. In queste opere si vede come gradualmente Tiziano cercò di superare il diaframma tra effigiato e spettatore (spesso costituito da un parapetto), all'insegna di un contatto più diretto e di una visione più reale, in cui i protagonisti sono animati da sentimenti tratteggiati con acutezza e vigore[45].

È certo che Tiziano portò a termine la *Venere di Dresda*, realizzata da Giorgione per le nozze di Gerolamo Marcello con Morosina Pisani[51]; probabilmente, però, Tiziano fu chiamato a modificare il dipinto perché ritenuto troppo idealizzato, non adatto all'occasione matrimoniale: allora Tiziano inserì particolari che – come il morbido panneggio su cui posa il corpo nudo di Venere – accentuano l'erotismo della rappresentazione[52].

Il *Ritratto d'uomo*, conservato al Museo civico Amedeo Lia di La Spezia e collocabile intorno al 1510, palesa forti influssi giorgioneschi[53].

La Schiavona, 1510, Londra, National Gallery

Ben presto comunque l'artista trovò una sua autonoma strada, evitando i simboli e le allusioni del collega e rappresentando la bellezza come pienezza della forma (al pari di Giorgione), ma anche, drammaticamente, come azione[45].

Primi lavori autonomi (1511-1516)

Gli scarsi resti degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, prima commissione pubblica affidata a Tiziano, non ci permettono di giudicare appieno il valore artistico delle opere, anche se dalle testimonianze giunte fino a noi è possibile comprenderne il significato storico e politico[42]. Mentre la parte di Giorgione svolgeva un tema astrologico, in quella di Tiziano è facile cogliere un contenuto di grande attualità per l'epoca: la grande figura femminile (la *Giustizia* o la *Giuditta*) che sguaina la spada di fronte a un soldato imperiale è una palese allegoria di Venezia minacciata dallo straniero[45]. Nel 1508 anche l'imperatore Massimiliano aveva aderito alla Lega di Cambrai, che riuniva lo Stato Pontificio, la Spagna, la Francia e alcuni Stati italiani contro la Repubblica e non era quindi un caso che tale guerresco affresco si trovasse sulla facciata della residenza dei tedeschi, ovvero della medesima nazionalità di colui che minacciava l'esistenza stessa della Serenissima[45]. Illuminante è anche il confronto artistico tra i frammenti superstiti degli affreschi dei due pittori: se la *Nuda* di Giorgione è aulicamente posta in una nicchia, la *Giustizia* di Tiziano si muove dinamica nello spazio, con ampie pose e scorci arditi[54].

San Marco in trono

Una delle prime pale d'altare affidate a Vecellio è il *San Marco in trono* per la chiesa di Santo Spirito in Isola, ora nella basilica di Santa Maria della Salute, databile al 1510[55]. Commissionata come *ex voto* durante una violenta epidemia di peste (quella in cui morì anche Giorgione), mostra già una raggiunta maturità coloristica e una piena comprensione della «maniera moderna», con il volto del protagonista, san Marco in trono, posto in ombra[27].

La tavola contiene anche un messaggio politico e ideologico, riguardo alle virtù civiche veneziane[42]. Da una parte i santi Rocco e Sebastiano contro il morbo, dall'altra Cosma e Damiano, che furono medici, rinforzano la protezione. Al centro, sul piedistallo che ricorda la posizione delle Madonne col Bambino in trono, si vede san Marco, protettore e simbolo di Venezia stessa. Dunque il messaggio è piuttosto chiaro: la salvezza, per Venezia, non arriverà dall'alto dei cieli, ma dalle sue insite virtù civili[55].

San Marco in trono, 1510, Venezia, Basilica di Santa Maria della Salute

Il ciclo di Padova

In fuga dalla peste che imperversava a Venezia, quella in cui morì anche Giorgione, Tiziano si rifugiò a Padova nel 1511, dove ricevette l'incarico di compiere tre grandi affreschi nella sala principale della Scuola del Santo, un luogo di riunione nelle immediate vicinanze della basilica di Sant'Antonio da Padova. Si tratta della prima commissione documentata dell'artista. Egli, poco più che ventenne, era uno dei primi a lavorare al ciclo che vide l'impegno di numerosi artisti veneti. Il lavoro è dettagliatamente documentato, primo nella

Miracolo del marito geloso, 1511, Padova, Scuola del Santo

carriera del Tiziano, e se ne conoscono i tempi e i compensi dell'esecuzione. Il contratto, per tre affreschi, risale al dicembre 1510 e l'esecuzione fu avviata nell'aprile successivo, mentre il saldo finale, a opera compiuta, risale al 2 dicembre 1511[56].

A Tiziano furono affidati tre episodi dei *Miracoli di sant'Antonio da Padova*, il *Miracolo del neonato*, il *Miracolo del piede risanato* e il *Miracolo del marito geloso*, che costituiscono il primo vero grande lavoro autonomo di Tiziano, con molteplici rimandi colti, alla statuaria antica, ai maestri veneti, a Albrecht Dürer, ad Andrea Mantegna, fino alle ultime conquiste fiorentine di Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio[27]. Non si può infine dimenticare la vicinanza di Morto da Feltre, secondo Giorgio Vasari capace di rifare lo stile compendiario degli affreschi della Domus Aurea, sulle impalcature del Fondaco dei Tedeschi. Morto era reduce da un prolungato soggiorno fiorentino, scrive sempre Vasari, dove si era recato per conoscere Leonardo e Michelangelo che qui lavoravano. Anche qui elementi politici si mescolano alla rappresentazione sacra, come il tema della riappacificazione, che rimandava a quella sorta di *pax veneta* stretta tra Venezia e Padova dopo che quest'ultima era stata conquistata dalla Lega di Cambrai nel 1509, rientrando nell'orbita del suo nume tutelare[57].

L'artista si cimentò in composizioni di grande respiro, con gruppi di figure immerse nel paesaggio, che dominano lo spazio grazie all'uso di masse di colore trattate in modo tanto personale come in Veneto fino ad allora non s'era mai visto[27]. La sua spiccata personalità, evidente soprattutto nel concitato episodio del *Miracolo del marito geloso*, lo impose all'attenzione dell'intera regione come il più vero erede dell'ormai ottuagenario Giovanni Bellini e fece presto il vuoto attorno a sé, acquistando preminenza a scapito di altri artisti: Sebastiano del Piombo e Lorenzo Lotto partirono infatti per Roma, mentre la tradizione locale, che vedeva in Vittore Carpaccio il suo punto di riferimento, sembrò improvvisamente vecchia di secoli[27].

Primi successi

Ormai l'artista era lanciato: la sua energia drammatica e l'uso teatrale del colore, sconosciuti fino ad allora nella pittura veneziana, gli garantirono la supremazia tra gli artisti della nuova generazione, suggellata dalla partenza di Sebastiano del Piombo per Roma, proprio per sfuggire alla concorrenza diretta di Tiziano[58].

Violante, 1515 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Per la sua bottega iniziarono anni di attività intensa, ricevendo le commissioni più disparate, soprattutto, inizialmente, di carattere privato: dai ritratti (*Violante*) ai soggetti mitologici (*Nascita di Adone*, *Selva di Polidoro*, *Orfeo ed Euridice*), dai dipinti religiosi (*Noli me tangere*) alle composizioni allegoriche (*Tre età dell'uomo*). La sua abilità nel dipingere i paesaggi lo fece apparire come il vero erede di Giorgione e gli procurò numerose commissioni da parte dei mercanti fiamminghi e tedeschi presenti in città[58].

Negli stessi mesi degli affreschi padovani, preparò i disegni per una perduta xilografia monumentale, il *Trionfo di Cristo*, opera densa di significati politici, ammirata da Giorgio Vasari[54]. Lo stesso Vasari annotò che Tiziano «mostrò fierezza, bella maniera e sapere tirare

via di pratica»[59] nella rappresentazione di una processione celebrativa della vittoria della fede cristiana e dell'avvenuta e rinnovata pace tra Venezia e Roma. Ancora, come si vede, un tema civico e politico per un'opera che si richiama esplicitamente allo stile romano di Michelangelo e Raffaello filtrato attraverso Fra Bartolomeo (a Venezia nel 1508) e le incisioni[41].

Negli anni immediatamente successivi il pittore e la sua bottega produssero una serie di mezze figure femminili, molto vicine al piano dell'immagine (*Salomè con la testa del Battista*, *Donna allo specchio*, *Flora* e altre), prorompenti effigi di una bellezza sicura e serena, a contatto quasi diretto con lo spettatore[58]; questo stesso stile trovò applicazione nei soggetti religiosi (*Sacra conversazione Balbi*, *Madonna delle Ciliegie*, *Madonna tra i santi Giorgio e Dorotea*, con un autoritratto giovanile)[27].

Trionfi di Cristo (ca. 1511)

Pittore ufficiale della Serenissima

L'identità veneziana di Tiziano si riaffermò nel 1513, quando l'artista rifiutò l'invito di papa Leone X, rivoltogli per il tramite di Pietro Bembo, di trasferirsi a Roma[41].

In quello stesso anno indirizzò al Consiglio dei Dieci una petizione per ottenere l'incarico di pittore ufficiale della Serenissima sostituendo il vecchio Giovanni Bellini, richiesta che fu accordata solo dopo la morte dell'ottuagenario maestro, nel novembre del 1516. Tiziano, sempre nella stessa lettera del 1513, avanzò inoltre la proposta di ridipingere l'affresco della *Battaglia di Cadore* nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, al posto degli affreschi trecenteschi di Guariento di Arpo ormai deteriorati[41].

Sottolineando le difficoltà tecniche (l'opera era in controluce) e il fatto che nessun artista attivo al Palazzo fosse in grado di superarle, ottenne la commissione, ma il risultato non è più apprezzabile poiché andato distrutto nell'incendio del palazzo nel 1577. Spicca soprattutto la raggiunta consapevolezza dell'artista del proprio valore e del ruolo che gli si andava prospettando di caposcuola nell'arte in Laguna[41].

Amor sacro e Amor profano

Amor sacro e Amor profano, 1514, Roma, Galleria Borghese

Negli stessi anni avvenne l'avvicinamento di Tiziano ai circoli umanistici della città, sostenuti dal patriziato e dai ricchi mercanti, con la partecipazione di intellettuali quali Pietro Bembo, Mario Equicola e Leone Ebreo. I temi filosofici, letterari, mitologici e musicali circolanti in questi ambienti furono da lui tradotti in una serie di dipinti dal carattere squisitamente elitario[41]. Aristotelismo, pitagorismo e neoplatonismo ficiniano influenzarono lavori come il *Concerto campestre* e le *Tre età dell'uomo*[60].

Celeberrima l'allegoria dell'*Amor sacro e Amor profano*, in cui più livelli di lettura celebrano l'amore e fanno da esempio alla giovane sposa di Niccolò Aurelio, gran cancelliere di Venezia. Lasciate ormai il mondo e le atmosfere di Giorgione, Tiziano affermò sempre più un modello monumentale e ispirato a forme

classiche e serene[27]. Il successo di questa nuova concezione fu tale da dare avvio a una nuova fase, caratterizzata dal «classicismo cromatico», in cui i personaggi, animati da un «gioiosa sensazione di vita»[61], sono inseriti in un'atmosfera dominata da risalti e penombre sapientemente dosati, con una tavolozza brillante e corposa, carica di forza espressiva, che si allontana sempre più dai toni pulviscolari del tonalismo[60].

Maturità (1517-1530)

Con la nomina a pittore ufficiale della Serenissima, la carriera di Tiziano era ormai assicurata: il ruolo godeva di cento ducati annui che derivavano dalle rendite delle imposte sul sale (la cosiddetta sansaria del Fondaco dei Tedeschi) e dava diritto anche all'esenzione delle tasse annuali[27]. Tiziano, che ricoprì tale carica per ben un sessantennio, investì questi proventi nel commercio del legname del natìo Cadore, necessario all'industria navale della Repubblica; gli spostamenti sull'asse Cadore-Venezia portano anche ai primi importanti contatti con l'area di Serravalle, che negli anni quaranta e cinquanta fu luogo della commissione di due grandi pale d'altare, nonché di fondamentali vicende economiche e famigliari[62].

Gli accorti investimenti di Tiziano fecero poi sì, insieme con il crescente successo della sua produzione artistica, validamente suffragata dalla bottega, che egli diventasse forse il più ricco artista della storia[27]. I signori delle corti italiane ed europee si contendevano ormai le sue opere, naturalmente a suon di denari[63].

Grandi pale d'altare

Assunta, 1518, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

Nel 1516 Venezia usciva trionfante dalla situazione politica internazionale con il trattato di Noyon, che le riassegnava tutti i territori in terraferma perduti nel 1509. In tale contesto l'artista ricevette la commissione per una grandiosa pala destinata all'altare maggiore della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Si tratta della celeberrima *Assunta*, consegnata il 18 maggio 1518[64].

La tumultuosa scena mostra Maria che assurge in cielo, con le mani levate in alto e il volto in estasi, tra i concitati gesti degli apostoli stupiti e nel bel mezzo di una corona di luce abbagliante, emanazione dell'Eterno che l'attende nei cieli. L'occasione rappresentò un vero e proprio confronto a distanza con i più avanzati traguardi del Rinascimento romano di Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio, che in un primo momento lasciò scioccati i veneziani, incapaci di assimilare subito il brusco passo in avanti fatto rispetto alla tradizione veneta[64]. Scrisse Ludovico Dolce: «i pittori goffi e lo sciocco volgo, che insino allora non avevano veduto altro che le cose morte e fredde di Giovanni Bellini, di Gentile Bellini e del Vivarino, ec., le quali erano senza movimento e senza rilievo, dicevano della detta tavola un gran male»[65]. Raffreddatasi poi l'invidia, si iniziò a riconoscere il capolavoro per il suo valore, in cui confluivano «la grandezza e terribilità di Michelangelo, la piacevolezza e venustà di Raffaello e il colorito proprio della natura»[65]. Nel dipinto si fondevano diversi strati di lettura: teologico, artistico, di celebrazione della committenza, ma anche politico. La Vergine era ormai da tempo, infatti, usata come simbolo di Venezia stessa e il suo trionfo sulla tavola era un'evidente celebrazione dei recenti successi politici[66].

L'anno dopo, 1519, Jacopo Pesaro – lo stesso Pesaro celebrato nel dipinto giovanile *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI* – acquisì nella stessa chiesa dei Frari l'altare dell'Immacolata Concezione e commissionò a Tiziano la pala d'altare, che l'artista consegnò solo nel 1526[27]: si tratta della cosiddetta *Pala Pesaro*, che rappresentò un ulteriore sviluppo in senso moderno del tema della pala d'altare. La Madonna è infatti in posizione non frontale, ma di sbieco, come se una finestra fosse aperta sulla navata sinistra e rivelasse un altare posto nella stessa direzione dell'altare maggiore. Lo spazio si dilata in tutte le direzioni, come suggeriscono le due poderose colonne, in posizione slegata da una geometrica rappresentazione dello spazio, e le immagini dei santi e dei committenti, tagliati in parte fuori dalla scena[67]. I santi sono rappresentati senza alcuna gerarchia, in modo molto naturale[67].

In quegli anni Tiziano eseguì anche altre pale d'altare e opere di soggetto religioso: al 1520 risalgono la *Pala Gozzi* ad Ancona, con una composizione di ispirazione raffaellesca (prima sua opera datata), e l'*Annunciazione Malchiostro* a Treviso; nel 1522 dipinse il *Polittico Averoldi* a Brescia, col quale rinnovò il confronto con Michelangelo Buonarroti soprattutto nello scultoreo *San Sebastiano*, dalla complessa posizione in tralice[27].

Ancora a Venezia, tra il 1528 e il 1530, per la chiesa dei santi Giovanni e Paolo dei Domenicani, eseguì la grande tela del *Martirio di san Pietro da Verona*, lodata come meglio riuscita anche dell'*Assunta*, ma distrutta durante l'incendio del 1867[68]. Secondo Pietro Aretino, infatti, essa era la «più bella cosa in Italia»[69].

Il camerino d'alabastro

Baccanale degli Andrii, 1524, Madrid, Museo del Prado

La risonanza del successo dell'*Assunta* fece definitivamente decollare la carriera internazionale di Tiziano. I primi a interessarsi a lui fuori dai confini della Serenissima furono i piccoli Stati del nord-Italia, in particolare il Ducato di Ferrara e il Marchesato di Mantova.

Alfonso d'Este, duca di Ferrara, stava infatti in quegli anni decorando il proprio studiolo personale, il cosiddetto "camerino d'alabastro" e, dopo non essere riuscito a coinvolgere pittori precocemente scomparsi come Fra Bartolomeo e Raffaello Sanzio, si rivolse a Tiziano[60]. Tra il 1518 e il 1524 circa, con vari rimandi, solleciti e sospensioni, l'artista eseguì ben tre tele di soggetto mitologico, i cosiddetti *Baccanali*: la *Festa degli amorini*, il *Bacco e Arianna* e il *Baccanale degli Andrii*. Infine ritoccò il paesaggio della tela già dipinta un decennio prima da Giovanni Bellini, per renderla più uniforme alla serie[70].

Si tratta di scene colme di felicità gioiosa, di un raffinato erotismo, mai volgare, e di una molteplicità di rimandi mitologici, allegorici e letterari[71].

A più riprese Tiziano soggiornò a Ferrara, dipingendo anche qualche ritratto (come quello di Vincenzo Mosti) e alcune tele di modeste dimensioni (il *Cristo della moneta* e la *Deposizione di Cristo*), alternando periodi trascorsi a Venezia e in altri luoghi. L'artista dilatava ampiamente i tempi di consegna, rendendo la propria opera più difficile da conquistare e quindi preziosa; accettava più di un incarico, purché il compenso fosse sempre più alto, avviando quel carattere «imprenditoriale» della propria attività[71].

La corte di Mantova

Alle commissioni degli Este si aggiunsero presto anche quelle dei Gonzaga, in particolare del marchese Federico II. Egli si amicò l'artista promettendogli non solo ricche proposte economiche, ma anche doni, inviti e possibilità culturali: alla corte di Mantova esisteva infatti un vivacissimo ambiente frequentato da Baldassarre Castiglione e Giulio Romano, uno dei più stretti collaboratori di Raffaello, che lo rendevano interessante e aggiornatissimo[27].

Di quel periodo ci restano il ritratto dell'*Uomo dal guanto* e il *Ritratto di Federico II Gonzaga*, dipinti di devozione come la *Madonna del Coniglio*[69] e *Ritratto di Carlo V con il cane*, eseguito nel novembre del 1532 quando l'imperatore Carlo V soggiornò per più di un mese a Mantova.[72]

La *renovatio urbis*

La residenza principale di Tiziano rimase Venezia: il suo atelier era vicino al Canal Grande, presso San Samuele. Era una bottega efficiente, alla quale partecipava anche il fratello Francesco Vecellio con importanti ruoli amministrativi. Spesso i suoi lavori erano destinati all'esportazione[73].

Morto il doge Antonio Grimani, il 20 maggio 1523 fu eletto Andrea Gritti; il nuovo doge propose subito un grande progetto di rinnovamento e di sistemazione dell'assetto urbanistico e artistico di Venezia, la cosiddetta *renovatio urbis Venetiarum*: Venezia doveva «rifondarsi» come nuova Roma, capitale di un grande impero ed erede sia della Roma d'oriente (Costantinopoli era stata presa dai Turchi nel 1453), sia della Roma d'occidente (devastata dal Sacco di Roma del 1527)[69].

Tiziano fu al centro di questo programma, insieme a due toscani riparati a Venezia dopo il Sacco di Roma, Pietro Aretino e Jacopo Sansovino[74]. La collaborazione fra i tre fu fin dall'inizio salda e feconda, non solo sul piano artistico ma anche dal punto di vista umano. Amici fraterni, costituirono una triade che ispirava tutta la vita artistica della Serenissima alla metà del XVI secolo. Echi delle architetture classiche sansoviniane furono ripresi da Tiziano nella sua *Presentazione di Maria al Tempio* e allo stesso tempo l'artista interpretava l'imperialismo del doge, che lo volle esecutore di importanti opere per il Palazzo Ducale, come il *San Cristoforo* e altri dipinti distrutti nell'incendio del 1577[75]. Di Gritti Tiziano dipinse in seguito anche alcuni ritratti, il più famoso dei quali è oggi alla National Gallery of Art di Washington, caratterizzato da forza e vigore[76].

Pietro Aretino come "agente"

Il rapporto più importante di quegli anni fu quello intessuto con Pietro Aretino, che nelle sue lettere e nei suoi scritti mise una vera e propria opera di promozione a favore del pittore cadorino, grazie anche ai suoi costanti rapporti con tutte le più importanti corti. Indubbiamente anche il letterato trasse benefici non piccoli dal sodalizio, diventando in un certo senso l'"agente" di Tiziano, promotore encomiastico della sua opera e aspro detrattore dei suoi rivali, il che gli garantì per lunghi anni una sorta di monopolio artistico in tutto lo Stato[76].

Anche di Pietro Aretino Tiziano fece un ritratto che, come scrisse lo stesso Aretino, «respira, batte i polsi e muove lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita»[77].

Il matrimonio e il lutto

Nel 1525 Tiziano convolò a nozze con una giovane di Feltre, Cecilia Soldani, che gli aveva già dato due figli, Pomponio e Orazio. Il 6 agosto 1530 però essa morì nel dare alla luce la terza figlia, Lavinia. Tiziano, come scrivono le persone a lui vicine, rimase molto turbato e smise di lavorare per un certo periodo, affranto dal dolore. Solo nell'ottobre venne dichiarato "in miglioramento". Non si risposò mai più e si

dedicò in seguito all'avvenire dei figli: Pomponio abbracciò la carriera ecclesiastica; Lavinia sposò Cornelio Sarcinelli, ricco gentiluomo della nobiltà di Serravalle; Orazio, il prediletto, collaborò con lui alla bottega.[78]

Conte palatino (1531-1548)

Ritratto di Carlo V a cavallo, 1548, olio su tela, 332 x 279, Madrid, Museo del Prado

La grande pubblicità che l'Aretino faceva dell'amico e della sua arte contribuì senz'altro ad accrescerne la popolarità e quindi la domanda di opere[76]. Nel 1529, dopo la pace di Cambrai tra Carlo V e Francesco I, l'imperatore fu a Bologna con papa Clemente VII per accordarsi sullo stato dell'Italia. Qui Carlo ricevette la conferma di più potente monarca europeo con la duplice incoronazione di re d'Italia e di imperatore (22 e 24 febbraio 1530)[79]. In quell'occasione, tramite l'intermediazione dell'Aretino, Tiziano riuscì a entrare in contatto con l'imperatore, ponendo le basi per un rapporto privilegiato con la corte spagnola destinato a durare ben quarantacinque anni[80].

Quattro anni dopo, l'ambasciatore presso la Serenissima brigò per ottenere che Tiziano raggiungesse il monarca presso la sua corte: Carlo e la moglie, Isabella del Portogallo, volevano infatti farsi ritrarre. Probabilmente Tiziano non aveva voglia di lasciare Venezia per una corte cosmopolita dove non si sentiva a proprio agio: il doge, comunque, rispose negativamente e l'imperatore si rassegnò a una relazione a distanza (Tiziano lo ritrasse comunque di lì a poco di nuovo a Bologna[81]). Già da questo episodio, che coinvolgeva non solo l'artista e il committente, ma anche doge e ambasciatori, è possibile capire che il rapporto tra Carlo V e Tiziano, da semplice relazione tra pittore e mecenate, diventò col tempo un vero e proprio affare di stato[81].

La Gloria, 1551-1554, olio su tela, 346 x 240, Madrid, Museo del Prado

L'impero moderno necessitava di un'immagine efficace che identificasse allo stesso tempo la persona di Carlo e il suo status di imperatore. Inoltre doveva coniugare insieme classicità e modernità, in modo che i diversi popoli e nuclei culturali e linguistici che componevano l'enorme impero potessero senza difficoltà leggere l'immagine e decodificarla[81]. Tiziano, autentico genio della comunicazione, riuscì in quest'opera delicatissima: ritrasse Carlo (*Ritratto di Carlo V con il cane*) e l'imperatrice (*Ritratto di Isabella del Portogallo*)[82] in pose ufficiose, ma al tempo stesso domestiche. Poco dopo creò uno dei simboli più significativi e pregnanti di tutta la storia dell'arte, il formidabile *Ritratto di Carlo V a cavallo*, che parlava ai sudditi e ai nemici dell'imperatore in modo inequivocabile, mostrando nello stesso tempo la forza del guerriero, la saggezza del sovrano, la fatica dell'uomo[4]. Un tale modello ispirò per secoli pittori come Diego Velázquez, Pieter Paul Rubens, Rembrandt e Francisco Goya[80]. Allo stesso tempo ritrasse Carlo seduto come uomo di pace, non più guerriero, ma giusto giudice e generoso imperatore[27].

Carlo nominò Tiziano conte del Palazzo del Laterano, del Consiglio Aulico e del Concistoro, Conte palatino e Cavaliere dello Sperone d'Oro; l'imperatore divenne il maggior committente dell'artista, benché proprio il fatto di essere il pittore

preferito della corte spagnola portasse a nuove richieste da parte di molti stati e famiglie nobili[27].

L'esecuzione di molti ritratti (la perduta serie degli *Undici Cesari*, il *Ritratto di Isabella d'Este*, il *Ritratto di Pietro Bembo*) affinò la ricerca stilistica insieme di realismo e di serenità, con intonazioni coloristiche sempre più dense e corpose[27].

Urbino

Venere di Urbino, 1538, olio su tavola, 119 x 165, Firenze, Galleria degli Uffizi

Nel 1508, estinta la dinastia dei Montefeltro, Francesco Maria I Della Rovere, figlio di Giovanna da Montefeltro, era diventato Duca e Signore d'Urbino. La piccola signoria marchigiana cominciò da quel momento una seconda bella stagione d'arte e di splendore[83].

Proprio i Della Rovere – Francesco Maria e la moglie Eleonora Gonzaga – furono i primi a comprendere che fasto e fama internazionali non si conquistavano più brandendo le armi e annettendo territori. Il generoso mecenatismo, la protezione accordata ad intellettuali ed artisti, lo splendore delle residenze, il dono diplomatico di opere d'arte e di prodotti unici d'artigianato rese la piccola corte di Urbino un modello da seguire e imitare[83].

Tiziano, che in quel momento era un artista molto in voga, non poteva non essere coinvolto nella nuova gestione del potere: il rapporto con i duchi di Urbino produsse il *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere*, il *Ritratto di Eleonora Gonzaga Della Rovere* e la celeberrima *Venere di Urbino*[82]. La maggior differenza con la *Venere dormiente* di Giorgione stava nella consapevole e fiera bellezza e nudità della dea: essa è sveglia e guarda in modo deciso chi la osserva. Il colore chiaro e caldo del corpo contrasta con lo sfondo e con i cuscini scuri; la fuga prospettica è verso destra, sottolineata dalle fantesche e dai toni sempre più freddi, che fanno risaltare una linea obliqua. Si tratta della stessa modella della *Bella* e della *Giovane in pelliccia*[84].

Il confronto col Pordenone

In quegli anni Tiziano aveva nel frattempo spostato la propria bottega nei locali più ampi di Biri Grande, non lontano dalle attuali Fondamenta Nuove[80]. Non vi tenne una scuola, ma scelse collaboratori fidati e modesti per ruoli subalterni, in modo che i loro stili personali non influenzassero le opere finite[80].

All'apice della popolarità, Tiziano manteneva l'incarico, lo stipendio e i favori di pittore ufficiale della Serenissima, ma lavorava pochissimo per la sua città, suscitando le rimostranze del Senato. Solo nel 1534 poté dedicarsi, e di buon grado, alla realizzazione di un grande telero con la *Presentazione di Maria al Tempio*, da destinare alla Scuola della Carità. Consegnato nel 1538, riscosse un ampio favore presso gli intellettuali, che esaltarono il suo operare rispetto a quello di un rivale nel frattempo giunto dal Friuli, il Pordenone[85].

I sostenitori di quest'ultimo, lamentandosi dei continui ritardi di Tiziano nel consegnare la *Battaglia di Cadore* per Palazzo Ducale (opera poi distrutta in un incendio), ottennero la sospensione dell'emolumento nel 1537[85].

Il Pordenone morì a Ferrara nel 1539 in circostanze poco chiare; in seguito, gli scrittori veneziani passarono sotto il più completo silenzio la sua opera, che venne invece magnificata da altri importanti studiosi dell'epoca, in primis il Vasari.[86]

Una ventata di manierismo

Intorno agli anni quaranta arrivò a Venezia una «ventata di manierismo», portata da Francesco Salviati e Giorgio Vasari e all'insegna della ricerca di una «natura artificiosa»: Tiziano si adattò alle novità, cercando un accordo tra il senso del colore e l'arte del disegno manierista[27]. In verità, già in precedenza Tiziano aveva cercato un confronto con l'opera di Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio vista attraverso le incisioni, con l'architettura di Giulio Romano, con le collezioni veneziane di opere classiche. Tuttavia l'arrivo di Salviati e Vasari a Venezia diedero una spinta decisiva all'influenza manieristica sull'artista veneto[87].

Il modo in cui Tiziano accolse queste influenze, come altre prima e dopo, fu peculiare: secondo Erwin Panofsky, nessun altro artista fu tanto flessibile di fronte alle «influenze» come Tiziano e nessuno rimase tanto se stesso come Tiziano, il quale operò una sintesi tra la ricerca accademica e il suo ricco cromatismo, cercando di fondere il disegno toscano con il colorito veneto[88].

Si può seguire lo sviluppo del confronto attraverso alcune opere (*San Giovanni Battista*, *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, le tre *Scene bibliche*[89] e soprattutto la prima *Incoronazione di spine*): composizioni altamente drammatiche con evidenti rimandi alle forme classiche e a Michelangelo, filtrati attraverso la sua personalissima tecnica del colore[27].

Danae, 1545, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte

Roma e i Farnese: il colore

Nel 1545 Tiziano decise di compiere un viaggio in Italia centrale che culminò nel soggiorno romano, ospite di papa Paolo III Farnese e del suo potente nipote, il cardinale Alessandro Farnese il Giovane. Fu naturale l'incontro e il confronto con l'artista che in quel momento dominava Roma[48], Michelangelo Buonarroti, che aveva da poco terminato il *Giudizio Universale*. L'artista veneto stava lavorando sulla *Danae* e Michelangelo «lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessero que' pittori miglior modo nello studio»[90].

Vasari commenta una visita alla bottega di Tiziano nel 1566 riportando stupito che «il modo di fare che tenne in queste ultime [opere], è assai differente dal fare suo da giovane […] condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che dapresso non si possono vedere, e di lontano appaiono perfette»[90]. Anche la tecnica di interventi successivi, confermata dalle recenti radiografie, è già nella testimonianza di Marco Boschini che cita Jacopo Palma il Giovane quale testimone: Tiziano abbozzava la tela con una gran massa di colore, lasciava il quadro anche per mesi, poi lo riprendeva e «se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfiezza o soprabondanza di carne, radrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura avesse preso attitudine disconcia, mettendolo a lungo, senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così operando, e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria che potesse rappresentare il bello della natura, e dell'arte»[91].

Dunque il colore, che arriverà a plasmare anche con le dita, come fosse creta: in questo, forse, simile a Michelangelo, che trattò i suoi dipinti come sculture. Il maestro del perfetto disegnare e il maestro del perfetto colorire in fondo sono, se si vuole, al di là anche delle personali polemiche, meno distanti di quanto non abbiano essi stessi pensato[92].

Roma e i Farnese: il ritratto

Ritratto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese, 1546, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte

Oltre alla *Danae*, Tiziano dipinse per i Farnese il *Ritratto di Paolo III*, il *Ritratto di Ranuccio Farnese* e il *Ritratto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese*[48]; il vecchio papa è seduto su una sedia, con il nipote Ottavio, genuflesso e, dietro, Alessandro in abito cardinalizio. Il ritratto mette in evidenza anche i caratteri dei personaggi: il papa malato e curvo rimprovera con lo sguardo Ottavio, che si inchina per dovere formale (effettivamente Ottavio in seguito tenterà di uccidere il proprio padre). Lo sfondo e la tovaglia sono scuri e l'uso di colori pastosi e di pennellate poco definite lascia un senso di oppressione e di tetraggine[93]. Tiziano sperimentò qui una nuova tendenza espressiva che troverà largo impiego nell'opera tarda del maestro e che affermò in modo deciso, proprio nel periodo di maggior contatto col manierismo romano, la supremazia del colore sul disegno. Perfino Pietro Aretino non comprese la portata della rivoluzione, definendo il ritratto a lui dedicato «piuttosto abbozzato che non finito»[27].

Tiziano è sicuramente il ritrattista principe del suo secolo. Il fondo scuro, già presente nel Quattrocento coi fiamminghi e con Antonello da Messina, fu portato alle sue ultime conseguenze ed anzi Tiziano ne fece il suo tratto distintivo, insieme alla naturalezza delle espressioni e alla libertà da schemi preconfezionati. Il colore denso è, come sempre, lo strumento di cui si serve l'artista per la rappresentazione, in questo caso psicologica, della realtà[94].

La specialità di Tiziano era il ritratto di corte, con cui immortalava sovrani, papi, cardinali, principi e condottieri generalmente a figura intera o più spesso a mezza figura, di tre quarti o seduti, in pose ufficiali o qualche volta in atteggiamenti più familiari. L'attenzione del pittore era posta alla fisionomia più che ai sentimenti; l'abbigliamento è sempre ritratto con cura a volte ricercata (velluti, broccati, gioielli, armature). Lo scopo è evidente: la rappresentazione del potere incarnato in una persona; ma siccome questa ricerca avviene attraverso un attento studio di espressioni, pose e gesti esaltati dall'uso perfetto del colore, il risultato è spesso incredibilmente vero e reale, l'obiettivo raggiunto in pieno[95].

Tra Ceneda e Cadore: la vicenda di Col di Manza

Nonostante l'impressionante numero di grandi e moderne opere commissionategli a livello internazionale, Tiziano, in quegli stessi anni, ricevette anche commissioni in località della pedemontana trevigiana[96], sulle vie dei commerci della famiglia Vecellio, da parte di comunità che desideravano accrescere il proprio prestigio, approfittando della vicinanza del grande artista.

Realizzò in particolare due fondamentali opere di carattere sacro, entrambe concordate nel 1543, ma, causa il complicarsi delle trattative, consegnate solo tra fine decennio e primi anni cinquanta: la grande pala d'altare *Madonna con Bambino in gloria e santi Andrea e Pietro*[97] per la chiesa di santa Maria Nova di Serravalle, città nella quale, a palazzo Sarcinelli, risiedeva la famiglia che presto avrebbe dato uno sposo all'amata figlia Lavinia[98]; e il *polittico di Castello Roganzuolo*[99] per la chiesa dei santi Pietro e Paolo.

Soprattutto alla commissione di quest'ultimo si lega un'importante quanto poco nota vicenda: oltre al lauto quantitativo di denaro e vivande[100] che la comunità di Castello Roganzuolo dovette versare a Tiziano, gli accordi prevedevano la costruzione di una villa di campagna (l'attuale Villa Fabris[101] di Colle Umberto), sul Col di Manza[102], la quale diventerà sede del pittore nei viaggi Venezia-Cadore, nonché luogo di produzione vinicola, in accordo con la natura imprenditoriale dei Vecellio.

Col di Manza: il lato nord della *caséta* del Tiziano

Col di Manza sarà, dunque, punto strategico in terraferma per diversi motivi: a metà strada tra Cadore e Laguna, era un importante snodo per l'imprenditoria dei Vecellio, era vicino alla figlia Lavinia e, inoltre, fu per l'artista luogo di riposo e suggestioni coloristiche[103].

L'ultima maniera (1549-1576)

Rientrato a Venezia sul finire del 1548, Tiziano percepì che qualcosa era cambiato. In sua assenza il giovane Tintoretto aveva ottenuto la sua prima commessa pubblica, realizzando il *Miracolo di San Marco*[104]: lo stile enfatico e visionario del giovane Robusti incontrava il gusto della nuova committenza veneziana. D'altra parte Paolo Veronese andava conquistando in quegli anni il monopolio dei ricchi proprietari delle ville della terraferma[105]. Dalla metà del secolo l'impegno veneziano di Tiziano scemò progressivamente: non risponde al vero, quindi, quanto affermato dalla tradizione, che vuole il pittore cadorino incontrastato dominatore della scena artistica veneziana fino alla morte. Da questo punto in poi, invece, tutta l'attività di Tiziano fu assorbita dalla committenza iberica, da Carlo V e, in seguito, soprattutto dal figlio Filippo II[105].

Venere e Adone, 1553 ca, olio su tela, 186 x 207 cm, Madrid, Museo del Prado

Filippo II e le poesie

Dalla *Danae* dei Farnese previdentemente Tiziano aveva ricavato un cartone preparatorio: il successo del dipinto fu straordinario e su Tiziano e la sua bottega piovvero nuove commissioni per lo stesso soggetto[106]. In occasione delle nozze di Filippo II con Maria Tudor il 25 luglio 1554, Tiziano spedì al re di Spagna una seconda versione della *Danae*, leggermente diversa dalla prima[107]; Filippo aveva in mente di allestire un camerino con opere di contenuto erotico e la *Danae* si prestava senz'altro alla bisogna[106].

Della *Danae* Tiziano e la sua bottega eseguiranno nel corso degli anni ben sei diverse versioni: caratteristica questa di molte opere di questo periodo eseguite da Tiziano[108]. I soggetti di maggior successo erano richiesti dai ricchi committenti, che venivano accontentati con dipinti ora di maggiore ora di minore pregio, ma tutti con caratteristiche leggermente diverse l'uno dall'altro, per cui tutti alla fine possedevano un'opera unica[106].

In seguito Tiziano scrisse al re che, «perché la Danae, che io mandai già a vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in quest'altra poesia variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocché riesca il camerino, dove hanno da stare, più grazioso alla vista»[109]. Il dipinto che mostra «la contraria parte» è *Venere e Adone*, che inaugura la serie delle cosiddette «poesie», come le chiama lo stesso Tiziano[109]: quadri di soggetto mitologico che rappresentano una meditazione pensosa e malinconica – che diventa sempre più cupa e drammatica – sul mito e sulle antiche favole[110].

Inoltre nel 1564 il re commissionò all'artista per la cappella di san Lorenzo nel monastero dell'Escorial una replica di uno dei capolavori di questa fase stilistica: il Martirio di San Lorenzo[111].

Il giovane Tiziano dei *Baccanali* che si dilettava a raccontare di sfrenati miti orgiastici non c'è più: è meglio per l'uomo non avere a che fare con gli dei, perché solo sciagure gliene potranno derivare[110]. La caccia, metafora della vita, soggetta al caso e al capriccio e alla malvagità degli dei, è la causa della morte di Adone (*Venere e Adone*), ucciso dal cinghiale, di Atteone (*Diana e Atteone*), sbranato dai suoi stessi cani, della ninfa Callisto (*Diana e Callisto*), sedotta durante la caccia e brutalmente umiliata a causa della sua gravidanza. E poi Europa (*Ratto di Europa*), rapita da un dio maligno, Andromeda (*Perseo e Andromeda*), sacrificata al mostro marino da un implacabile Nettuno, di nuovo Atteone (*Morte di Atteone*), ferito dalla freccia della dea. Infine Marsia (*Punizione di Marsia*[112]), che finisce scuoiato per l'invidia degli dei[113], una delle opere più discusse dell'artista che, per la «particolare scelta iconografica, la critica ritiene un'opera personale, quasi un testamento figurato dell'artista stesso[114]».

Il disegno ormai non esiste più, il cromatismo è smorzato e gioca sulla gamma dei marroni e degli ocra, le pennellate sono rapide, abbozzate, il colore è denso e pastoso[115]. Questa tecnica, così rivoluzionaria e incomprensibile per i contemporanei, fa di Tiziano, secondo molti, un antesignano di espressionisti come Oskar Kokoschka[1]: quel che è certo, comunque, è che l'ultimo Tiziano è notevolmente in anticipo sui tempi, punto di riferimento di tutti i maestri che dopo di lui verranno, da Rubens a Rembrandt a Diego Velázquez fino all'Ottocento di Delacroix[116].

Opere religiose

Gesù Cristo e il buon ladrone, 1565, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Il 31 ottobre 1517 un frate agostiniano, professore di esegesi biblica nella locale università, affigge 95 tesi alla porta della chiesa del castello annesso all'Università di Wittenberg. Il nome del religioso tedesco è Martin Lutero e il gesto è gravido di conseguenze: di qui scaturirà la Riforma protestante, che porterà alla rottura dell'unità cristiana e di tutto il mondo culturale dell'epoca, che dalla visione cristiana derivava in modo diretto e senza mediazioni[117]. Tra il 1545 e il 1563 il concilio di Trento rappresenta la risposta della cattolicità alla riforma: Controriforma. Rinnovamento pastorale, attuato mediante la clericalizzazione della chiesa, azione moralizzatrice contro molte storture che alle tesi di Wittenberg avevano portato, ma nel contempo stretta sorveglianza contro l'eresia protestante, che generò sospetti sui molti che anche in Italia avevano condiviso alcune istanze riformatrici[118].

Intorno al 1554 Tiziano fu ospite del nipote[119], arciprete della chiesa parrocchiale dell'Assunzione della Vergine di Medole (MN), dove si ammalò. Durante la sua convalescenza nel paese, la popolazione dimostrò un grande interessamento per la salute dell'artista, tant'è che Tiziano volle lasciare loro in segno di gratitudine la pala d'altare *Il Risorto appare alla Madre*[120], che ancora oggi si ammira nella chiesa.[121]

Alcuni[122] hanno fatto notare come (attraverso l'analisi delle lettere proprie e dell'amico Pietro Aretino) si possa giungere a definire l'adesione di Tiziano e del suo circolo a una forma di dissenso religioso che investì vasti strati del mondo culturale italiano. È un dissenso moderato, che sfugge alla logica degli «opposti estremismi», impaziente verso le norme formalistiche, che prende linfa dal pacifismo di Erasmo da Rotterdam, che anela a una religione comprensibile, inquieta, individualista. È ovvio che simile dissenso non può che essere «privato», dati i tempi, e dunque inquadrabile nel cosiddetto «nicodemismo», da Nicodemo, discepolo che visse la sua adesione a Cristo nel segreto del proprio privato fino al momento supremo della morte del maestro[122].

Deposizione nel sepolcro, 1559, Madrid, Museo del Prado

Non ci sono chiari documenti scritti che possano confortare questa ipotesi. Ci sono tuttavia i dipinti: dall'analisi di tutta la produzione dei grandi pittori veneziani e veneti – ma anche di tanti, più in generale, italiani – molti autorevoli critici hanno visto lo smarrimento e il dissenso, risolto poi in sperimentalismo e inquietudine piuttosto che rassegnazione e conformismo[122]. In questo senso va certamente letta la *Deposizione nel sepolcro*[123], in cui Tiziano si ritrae nei panni di un Giuseppe d'Arimatea, iconologicamente confuso, in tal caso, con Nicodemo, che sorregge Cristo: ci ricorda, questo Giuseppe-Nicodemo, un altro Nicodemo «fermato in piede»[124] – Nicodemo nascosto dal cappuccio, perché nascosta è la sua fede – Nicodemo autoritratto[125] del nicodemita Michelangelo Buonarroti[122].

Martirio di San Lorenzo, 1564-1567, Madrid, Monastero dell'Escorial

Nel 1558 Tiziano invia ad Ancona, città legata allo Stato Pontificio, una tragica *Crocifissione* realizzata con la tecnica "a macchia", dove una Maria disfatta dal dolore fa da contrappunto a un San Giovanni illuminato da un raggio proveniente da Cristo. Alcuni critici considerano quest'opera emblematica dell'ultima maniera tizianesca[126]

Anche il *Martirio di san Lorenzo*[127] è emblematico di questo nuovo Tiziano: lo spettrale dipinto, tavola oscura su cui lampeggiano personaggi abbozzati dalla luce, rappresenta l'ultima e definitiva incarnazione della pala d'altare rinascimentale, non più nitida e serena composizione, ma invece convulsa scena in cui nulla conserva precisi contorni[128]: tutto è mosso, sgranato, incerto[27]. Così anche l'*Annunciazione*[129], *Cristo e il cireneo*[130], la *Maria Maddalena penitente*[131], il *San Girolamo*[132], fino all'ultima *Pietà*[133], non sono che stazioni di una lunga e sofferente *via crucis*, incompresa, per larga parte, dai contemporanei[27].

La *Pietà*

Anche nelle opere meno impegnative dal punto di vista drammatico, come *Venere che benda amore*[134] o la *Sapienza*[135], lo stile è lo stesso, anche se qui giocato sui toni chiari[27]. Ai ritratti (*Ritratto di Jacopo Strada*[136]) sempre magistrali ma del tutto diversi dai classici[137], si aggiungono in questo periodo due *Autoritratti*[138].

L'artista era ormai teso alla conquista del nuovo mezzo espressivo, fatto di rapide e larghe pennellate, o anche di colore modellato con le dita, con un effetto finale simile al non finito di Michelangelo[27]. *Tarquinio e Lucrezia*[139], *Ninfa e pastore*[140], *San Sebastiano*[141] e poi ancora l'*Incoronazione di spine*[142]: la tortura e la morte dell'innocente si traducono in toni di accorata sofferenza[143].

Tiziano Vecellio, *Pietà*, 1576, olio su tela, 352 x 349 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Al termine di questo percorso si colloca la *Pietà*[133], dipinta per la propria tomba ai Frari e in parte modificata dopo la morte dell'artista da Jacopo Palma il Giovane[144]. Sullo sfondo di un nicchione manierista si trova la Madonna che regge con volto amorevole ed impassibile il Cristo, semisdraiato e sorretto da Nicodemo prostrato. Alla sinistra, in piedi, si trova la Maddalena, vertice di un ideale triangolo. Un piccolo autoritratto orante con il figlio Orazio è posto alla base di una delle colonne che incorniciano il nicchione[143]. I colori sono lividi, scuri, le pennellate sono imprecise, abbozzate, l'atmosfera spettrale e drammatica. La disperazione per l'incombente aura di disfacimento che pervade la tela culmina con l'inquietante braccio proteso ai piedi della Sibilla, estrema richiesta dell'artista prossimo alla morte[143].

Luigi e Pietro Zandomeneghi, *Monumento funebre a Tiziano Vecellio*, 1843-1852, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

La peste uccise Tiziano il 27 agosto 1576. Un mese prima aveva portato via anche il figlio Orazio. Gli venne risparmiata la fossa comune, ma, dati i tempi, i funerali si svolsero in fretta e furia. Bastarono cinque anni al figlio Pomponio per dilapidare il patrimonio del pittore più ricco della storia[116].

Tiziano non ha lasciato allievi[116]. Ma la sua lezione e i suoi colori hanno attraversato cinque secoli, perché anche noi potessimo rivivere quell'emozione, «quell'equilibrio di senso e di intellettualismo umanistico, di civiltà e di natura, in cui consiste il fondamento perenne dell'arte di Tiziano[145]».

Fonti su Tiziano

La sua biografia e il suo itinerario creativo trovano importanti fonti documentarie negli scrittori a lui contemporanei: Pietro Aretino (*Epistolario*[146]), Ludovico Dolce (*Dialogo di pittura*[147]), Paolo Pino[148], Giorgio Vasari (la seconda edizione delle *Vite*[149]) riportano molteplici dati e spunti critici che lo riguardano, oltre, naturalmente, alle lettere da lui stesso scritte ai vari committenti, in particolare alla corte spagnola. Nel secolo successivo proseguono le note biografiche e gli studi critici (Anonimo del Tizianello[150], Marco Boschini[151], Carlo Ridolfi[152]) che costituiscono un notevole «giacimento» di fonti contemporanee che di rado è dato ritrovare.

Omaggi

- Tiziano è citato nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto:

  «Tizian, ch'onora
  non men Cador, che quei Venezia e Urbino»

  (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Canto XXXIII)

- A Tiziano è stato dedicato il cratere Tiziano, di 121 km di diametro, sul pianeta Mercurio[153].
- La casa di Tiziano a Pieve di Cadore è citata nella canzone *Scalo a Grado* di Franco Battiato, nell'album *L'arca di Noè* (1982).
- Nel 1975, Tiziano venne raffigurato sulla banconota da 20.000 lire italiane.
- documentario - *Tiziano* di Manuela Burzachechi (2000)

- documentario - *Titian* di Jake Auerbach (2003)

Opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Opere di Tiziano***.

Onorificenze

Cavaliere dello Speron d'oro

Allievi o seguaci

Queste personalità seguirono le orme di Tiziano, ispirandosi alle sue opere:

- Paolo Veronese
- Andrea Schiavone
- Padovanino
- Jacopo Palma il Vecchio
- Romanino
- Scarsellino
- Tintoretto
- Lambert Sustris

Note

1. Ferino-Pagden, p. 15.
2. ^ La «pittura tonale» è uno stile basato sull'uso del colore: gli spazi non sono delimitati da rigidi contorni e i colori sono «in tono» tra di loro. Iniziatore della pittura tonale è Giorgione; Tiziano parte dallo stile di Giorgione per giungere a vivaci cromatismi e, nell'ultima parte della vita, ad un uso quasi impressionistico del colore. *cfr.* Giorgione, p. 162.
3. ^ *Tiziano. Belluno. L'ultimo atto.*, su *tizianoultimoatto.it*. URL consultato il 26 gennaio 2010 (archiviato dall'url originale il 18 agosto 2009).
4. Gibellini, p. 128.
5. ^ Gombrich, p. 331.
6. ^ *Tiziano Vecellio, l'artista innovatore maestro del colore tonale - Libreriamo*, su *libreriamo.it*, 27 agosto 2020. URL consultato il 9 giugno 2022.
7. *Tiziano Vecellio e i misteri nei suoi quadri degni di una escape room*, su *Tiziano in mostra*, 23 ottobre 2020. URL consultato il 9 giugno 2022.
8. ^ Artesplorando, *Tiziano, pittore universale > Artesplorando*, su *Artesplorando*, 9 marzo 2013. URL consultato il 9 giugno 2022.
9. ^ Ermanno Ferretti, *Artisti e pittori rinascimentali: i 12 italiani più importanti*, su *Cinque cose belle*, 14 aprile 2020. URL consultato il 9 giugno 2022.
10. *10 Famosi artisti del Rinascimento e i loro capolavori | Info Cafe*, su *info-cafe-wuppertal.org*. URL consultato il 9 giugno 2022.
11. ^ *Tiziano pittore: galleria fotografica delle opere di Tiziano Vecellio*, su *The Art Post Blog | Blog di Arte, mostre e artisti*, 25 luglio 2016. URL consultato il 9 giugno 2022.
12. ^ *TIZIANO, IL PIU' GRANDE PITTORE VENEZIANO*, su *MAM-e*, 3 marzo 2020. URL consultato il 9 giugno 2022.

13. ^ *Tiziano Vecellio, il maestro umanista della pittura veneziana | Visitvenezia.eu*, su *https://www.visitvenezia.eu/venezianita/racconti-di-venezia/tiziano-vecellio-il-maestro-umanista-della-pittura-veneziana*. URL consultato il 9 giugno 2022.
14. ^ Author: admin, *I 10 artisti italiani più importanti e famosi – cultureteatrali.org*, su *cultureteatrali.org*. URL consultato il 9 giugno 2022.
15. ^ Artesplorando, *Concerto campestre, Tiziano > Artesplorando*, su *Artesplorando*, 13 ottobre 2014. URL consultato il 9 giugno 2022.
16. ^ *Garzantina, Arte*, ed. 2002, p. 1215.
17. ^ Puppi, pp. 355, 442-443, 445-448.
18. Gentili 1990, p. 5.
19. Gibellini, p. 19.
20. ^ *Documents*, p. 276.
21. ^ Notizia ripresa anche da Ridolfi.
22. ^ «Non havendo mai da 18 anni in qua havuto pur un quatrino per pagamento delle pitture che di tempo in tempo le ho mandato». *cfr*. *Documents*, p. 276.
23. ^ Anche la grande mostra per il V centenario della nascita, a Venezia e Washington, si tenne nel 1990. *cfr*. Fabrizio Dentice, *Tiziano sbarca a Venezia*, in *la Repubblica*, 19 maggio 1990, p. 22. URL consultato il 26 gennaio 2010.
24. Vasari, p. 724.
25. ^ Vasari, p. 730.
26. ^ Panofsky 1968, Hope 1980, e Gentili 1990, citati in Gibellini, p. 19.
27. Einaudi, file T, voce Tiziano.
28. Gibellini, p. 20.
29. Gentili 1990, p. 6.
30. Gibellini, p. 66.
31. ^ Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio, aggiuntevi la vita dello stesso*, p. 14.
32. ^ Sono tutte informazioni che derivano da Ludovico Dolce, Gibellini, p. 25.
33. Gibellini, p. 26.
34. ^ *La Storia*, vol. 7, p. 423.
35. ^ *La Storia*, vol. 7, p. 429.
36. ^ *La Storia*, vol. 7, p. 428.
37. ^ *La Storia*, vol. 7, p. 427.
38. ^ Sanudo M., *Diari*, 1533 in *La Storia*, vol. 7, p. 424.
39. ^ Gibellini, p. 21.
40. Gibellini, p. 25.
41. Gibellini, p. 32.
42. Gentili 1990, p. 11 e segg.
43. ^ Vasari, pp. 724-725.
44. ^ Zanetti A. M., *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, 1760.
45. Gibellini, p. 29.
46. ^ Gibellini, p. 27.
47. ^ Giorgione, p. 156.
48. Rizzoli Larousse, vol. XV, p. 106.
49. ^ Quintavalle.
50. ^ Gentili 1990, p. 9.
51. ^ Giorgione, p. 162.

52. ^ Gibellini, p. 28.
53. ^ *Tiziano. Ritratto d'uomo*, su *museolia.spezianet.it*. URL consultato il 24 maggio 2014 (archiviato dall'url originale il 4 marzo 2016)..
54. Gibellini, p. 30.
55. Gibellini, p. 72.
56. ^ Zuffi, p. 34.
57. ^ The Art Bulletin March 1999, Volume LXXXI Number 1.
58. Zuffi, p. 13.
59. ^ Vasari, p. 725.
60. Gibellini, p. 33.
61. ^ Valcanover, 1990, cit. in Gibellini, p. 33.
62. ^ Mazza, pp. 13-23.
63. ^ Gibellini, pp. 33-36.
64. Gibellini, p. 82.
65. Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*
66. ^ Gibellini, p. 37.
67. Gombrich, pp. 331-332.
68. ^ Gibellini, p. 38.
69. Gibellini, p. 41.
70. ^ Gibellini, p. 34.
71. Zuffi, p. 14.
72. ^ Gilberto Scuderi, *Il soggiorno forzato di Carlo V che se la spassava in città*, in *Gazzetta di Mantova*, 24 gennaio 2022, p. 20.
73. ^ Zuffi, p. 15.
74. ^ Gibellini, p. 42.
75. ^ Gibellini, pp. 42-43.
76. Gibellini, p. 44.
77. ^ Aretino, in Gibellini, p. 44.
78. ^ Toni Sirena, *Moglie, figlie, modelle e regine: ecco tutte le donne del Tiziano*, in *Corriere delle Alpi*, 9 settembre 2007. URL consultato il 21 dicembre 2022 (archiviato dall'url originale il 13 aprile 2013).
79. ^ *La Storia*, pp. 54-57.
80. Zuffi, p. 17.
81. Matteo Mancini, *L'immagine di Carlo V*, su *la Repubblica of the Arts*. URL consultato il 26 gennaio 2010.
82. Gibellini, p. 47.
83. *I della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano* , su *Italica Rai*. URL consultato il 26 gennaio 2010.
84. ^ Gibellini, p. 106.
85. Zuffi, p. 18.
86. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 225.
87. ^ Gibellini, p. 48.
88. ^ Gibellini, p. 50.
89. ^ *Caino e Abele*, *Davide e Golia*, *Sacrificio di Isacco* (1544), Venezia, Basilica di Santa Maria della Salute, *cfr*. Fondazione Tiziano, n. 154.
90. Vasari, p. 728.

91. ^ Ferino-Pagden, p. 21.
92. ^ « [...] se Tiziano e Michiel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michiel Angelo aggiontovi il colore di Tiziano, se gli potrebbe dir lo dio de la pittura, sì come parimenti sono anco dèi propri... » Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, 1548, in Gibellini, p. 178.
93. ^ Gibellini, p. 126.
94. ^ Goffredo Silvestri, *Tiziano ritrattista*, in *la Repubblica*, 26 marzo 2006. URL consultato il 26 gennaio 2010.
95. ^ Gentili 1990, p. 35.
96. ^ L'artista passava necessariamente per Serravalle ogni estate, nel ritorno a Pieve di Cadore. *cfr.* Mazza, p. 53.
97. ^ Tiziano Vecellio, *Madonna con Bambino in gloria e santi Pietro e Andrea*, 1543-53, Serravalle, Duomo, *cfr.* Tiziano. L'ultimo atto (http://www.tizianoultimoatto.it/Tiziano-Terra/OpereItinerari/13.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20111117061811/http://www.tizianoultimoatto.it/Tiziano-Terra/OpereItinerari/13.html) il 17 novembre 2011 in Internet Archive..
98. ^ G. Zagonel, *Palazzo Sarcinelli a Serravalle*, in Mazza 2007, pp. 53-4.
99. ^ Tiziano Vecellio, *Madonna con Bambino e santi Pietro e Paolo*, 1543-49, Ceneda, Museo Diocesano di Arte Sacra "Albino Luciani", *cfr.* Tiziano. L'ultimo atto (http://www.tizianoultimoatto.it/Tiziano-Terra/Itinerario01.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20111117062725/http://www.tizianoultimoatto.it/Tiziano-Terra/Itinerario01.html) il 17 novembre 2011 in Internet Archive..
100. ^ « [...] dai registri della Fabbriceria di quella chiesa si vede chiaramente ch'è lavoro del 1554, in cui il pittore contrattò per la mercede dei ducati 200, e intraprese e compì il quadro nei mesi di agosto, e di settembre del medesimo anno senza ricevere veruna caparra. Nel 1556 si convenne tra la Fabbriceria e il pittore di soddisfare al debito in otto anni successivi mediante l'annua corresponsione di stara cinque di frumento al prezzo di lire 8 per staro, e di 16 conzuoli di vino valutati lire 55, ed inoltre che si dovesse eseguire il trasporto delle pietre di Fregona destinate per l'erezione del Casino in Colle, e fornirgli altresì le opere manuali, che gli potessero abbisognare computando per esse la mercede di soldi 4 al giorno a tutte loro spese per cadauna. Nel fine del conto restò il Vecellio creditore di lire 26, che gli furono pagate.», *cfr.* Cadorin, p. 73.
101. ^ *cfr.* sito comunale di Colle Umberto (http://www.comune.colle-umberto.tv.it/comune_info/itinerari_ville.asp) Archiviato (https://web.archive.org/web/20080905170229/http://www.comune.colle-umberto.tv.it/comune_info/itinerari_ville.asp) il 5 settembre 2008 in Internet Archive..
102. ^ Rilievo prospiciente il Col Castelir, dove sorge la chiesa in questione
103. ^ E. Svalduz, *Tiziano, la casa in Col di Manza e la Pala di Castello Roganzuolo*, in "Studi Tizianeschi. Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore", Numero V, 2007, pp. 97-111
104. ^ Jacopo Tintoretto, *Miracolo di san Marco*, 1548, Venezia, Gallerie dell'Accademia, *cfr*. Marini, p. 82.
105. Gibellini, p. 54.
106. Francesca Bonazzoli, *Danae, la modella che turbò Roma*, in *Corriere della Sera*, 2 febbraio 2008, p. 49. URL consultato il 26 gennaio 2010 (archiviato dall'url originale il 4 novembre 2012).
107. ^ *I grandi musei*, vol. 6, p. 72.
108. ^ *I grandi musei*, vol. 6, p. 74.
109. *Raccolta di lettere*, p. 11.
110. Gibellini, p. 55.
111. ^ (**ES**) *Martirio de San Lorenzo*, su *Patrimonio Nacional*, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática. URL consultato il 26 marzo 2020.
112. ^ Tiziano Vecellio, *Punizione di Marsia*, 1576, Kroměříž, Palazzo arcivescovile, *cfr*. Palazzo arcivescovile di Kroměříž (http://www.azz.cz/?pg=114&lng=6).

113. ^ Gibellini, p. 55 e segg.
114. ^ *cfr*. Chiara Mataloni, *Apollo e Marsia* (Tiziano Vecellio, *La punizione di Marsia*), in ICONOS, Cattedra di Iconografia e Iconologia del Dipartimento di Storia dell'Arte della Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza" (http://www.iconos.it/index.php?id=3371).
115. ^ Gibellini, p. 61.
116. Gibellini, p. 63.
117. ^ *La Storia*, vol. 7, p. 168 e segg.
118. ^ *La Storia*, vol. 7, p. 257 e segg.
119. ^ Brigoni, p. 110.
120. ^ Brigoni, p. 111.
121. ^ Beltrame, pp. 5-6.
122. Gentili 1997.
123. ^ Tiziano Vecellio, *Deposizione nel sepolcro*, 1559, Madrid, Museo del Prado, *cfr*. Prado di Madrid (http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-burial-of-christ-1/).
124. ^ Vasari, p. 696.
125. ^ Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1557, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, *cfr*. Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (http://www.operaduomo.firenze.it/luoghi/museo_2.asp) Archiviato (https://web.archive.org/web/20100903121410/http://www.operaduomo.firenze.it/luoghi/museo_2.asp) il 3 settembre 2010 in Internet Archive..
126. ^ Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche*, Nardini editore, Firenze, 1989.
127. ^ Tiziano Vecellio, *Martirio di San Lorenzo*, 1548-1557, Venezia, Chiesa dei Gesuiti, *cfr*. Fondazione Tiziano, n. 148.
128. ^ Gibellini, p. 130.
129. ^ Tiziano Vecellio, *Annunciazione*, 1560-1565, Venezia, San Salvador, *cfr*. Fondazione Tiziano, n. 152.
130. ^ Tiziano Vecellio, *Cristo e il Cireneo*, 1565 ca, Madrid, Museo del Prado, *cfr*. Prado di Madrid (http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/jesus-y-el-cireneo-1/).
131. ^ Tiziano Vecellio, *Maria Maddalena penitente*, 1565, San Pietroburgo, Ermitage, *cfr*. Ermitage di San Pietroburgo (http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ-117&numView=1&ID_NUM=5&thumbFile=%2Ftmplobs%2FNNFGQNIZH5JZPK8F6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=10&tmCond=tiziano&searchIndex=TAGFILEN&author=Titian%26%2332%3B%28Tiziano%26%2332%3BVecellio%29).
132. ^ Tiziano Vecellio, *San Girolamo*, 1575, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, *cfr*. Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/135).
133. Tiziano Vecellio, *Pietà*, 1575, Venezia, Gallerie dell'Accademia, *cfr*. Fondazione Tiziano, n. 156.
134. ^ Tiziano Vecellio, *Venere che benda Amore*, 1565, Roma, Galleria Borghese, *cfr*. Fondazione Tiziano, n. 123.
135. ^ Tiziano Vecellio, *Sapienza*, 1560, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *cfr*. Biblioteca Marciana di Venezia (http://marciana.venezia.sbn.it/catalogazione.php?sst=51).
136. ^ Tiziano Vecellio, *Ritratto di Jacopo Strada*, 1568, Vienna, Kunsthistorisches Museum, *cfr*. Kunsthistorisches Museum di Vienna (http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/collections/picture-gallery/italy-15th-16th-centuries/?aid=6&cHash=a40dc90b26) Archiviato (https://web.archive.org/web/20101011231800/http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/collections/picture-gallery/italy-15th-16th-centuries/?aid=6&cHash=a40dc90b26) l'11 ottobre 2010 in Internet Archive..

137. ^ Gibellini, p. 150.
138. ^ Tiziano Vecellio, *Autoritratto*, 1562, Berlino, Gemäldegalerie, *cfr*. Fondazione Tiziano, n. 13; *Autoritratto*, 1567, Madrid, Museo del Prado, *cfr*. Prado di Madrid (http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/autorretrato-2/).
139. ^ Tiziano Vecellio, *Tarquinio e Lucrezia*, 1570, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Kunst, *cfr*. Gemäldegalerie di Vienna (http://www.akademiegalerie.at/V.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20160310162109/http://akademiegalerie.at/v.html) il 10 marzo 2016 in Internet Archive..
140. ^ Tiziano Vecellio, *Ninfa e pastore*, 1576, Vienna, Kunsthistorisches Museum, *cfr*. Kunsthistorisches Museum di Vienna (http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/collections/picture-gallery/italy-15th-16th-centuries/?aid=23&cHash=a7c94ea8d0).
141. ^ Tiziano Vecellio, *San Sebastiano*, 1570, San Pietroburgo, Ermitage, *cfr*. Ermitage di San Pietroburgo (http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ-191&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FWC0N9ZKWBU_40QIEKJ6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=10&tmCond=tiziano&searchIndex=TAGFILEN&author=Titian%26%2332%3B%28Tiziano%26%2332%3BVecellio%29).
142. ^ Tiziano Vecellio, *Incoronazione di spine*, 1570, Monaco, Alte Pinakothek, *cfr*. Alte Pinakothek di Monaco (http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/kuenstler_inc_en.php?inc=bild&which=5848) Archiviato (https://web.archive.org/web/20061012154243/http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/kuenstler_inc_en.php?inc=bild&which=5848) il 12 ottobre 2006 in Internet Archive..
143. Gibellini, p. 160.
144. ^ Gibellini, p. 164.
145. ^ Dell'Acqua C. A., *Tiziano*, Milano, 1955, in Gibellini, p. 187.
146. ^ Erspamer F. (a cura di), *Pietro Aretino. Lettere*, Guanda, 1998
147. ^ Dolce L., *L' Aretino, ovvero dialogo della pittura*, Forni, Bologna.
148. ^ Pino P., *Dialogo di pittura*, 1548
149. ^ Vasari.
150. ^ Tiziano Vecellio, detto il Tizianello (Venezia 1570 ca - ivi, 1650 ca), parente del Tiziano sommo artista, pittore egli stesso e seguace di scarso talento del grande omonimo, fece compilare sotto il nome del cosiddetto *Anonimo del Tizianello*, ma con prefazione propria, nel 1622, un *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore*. *cfr*. Treccani. *Tiziano Vecellio, detto il Tizianello*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
151. ^ Boschini M., *Le ricche miniere della pittura veneziana*, 1674
152. ^ Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, 1648.
153. ^ (EN) Mercury: Titian (https://planetarynames.wr.usgs.gov/jsp/FeatureNameDetail.jsp?feature=66203).

Bibliografia

Libri

- *Enciclopedia Universale*, Milano, Rizzoli Larousse, 1971.
- *I grandi musei del mondo*, Scala Group, 2004.
- *La Storia*, De Agostini-UTET, 2004.
- *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da*

Stefano Ticozzi, Volume secondo, Hildesheim, 1976. URL consultato il 19 gennaio 2010 (archiviato dall'url originale il 10 ottobre 2009).
- *Storia dell'Arte*, PDF pagine non numerate, Einaudi.
- (**DE**) Bernard Aikema, *Tiziano, la maniera e il pubblico*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 39, n. 1, 1995, pp. 167-184.
- Giulio Carlo Argan, *Maestri della pittura italiana*, Milano, 1959.
- Francesco Beltrame, *L'Assunta di Tiziano Vecellio, quadro nella chiesa parrocchiale di Medole*, Venezia, 1852, ISBN non esistente.
- Pietro Bembo, *Gli Asolani*, Firenze, 1991.
- Gino Benzoni, *La chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, Venezia, 1990.
- Diane H. Bodart, *Tiziano e Federico II. Storia di un rapporto di committenza*, Bulzoni, 1998.
- Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, Milano, Federico Motta, 2004.
- Marco Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, 1674.
- Francesco Brigoni, *Medole attraverso i tempi*, Medole, 1978, ISBN non esistente.
- Giuseppe Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio*, Venezia, Carlo Hopfner, 1833.
- Gian Alberto Dell'Acqua, *Tiziano*, Milano, 1955.
- (**EN**) James Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, Londra, 1851.
- Ludovico Dolce, *L'Aretino, ovvero dialogo della pittura*, Bologna, Forni.
- Francesco Erspamer (a cura di), *Pietro Aretino. Lettere*, Guanda-Fondazione Bembo, 1998.
- Celso Fabbro, *Tiziano. La vita e le opere*, Pieve di Cadore, 1968.
- Sylvia Ferino-Pagden, *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura* (**PDF**), Marsilio Editori, 2008, ISBN 9788831794114.
- Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Torino, 1959.
- Gian Carlo Garfagnini, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, Firenze, 1986.
- Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Augusto Gentili, *Tiziano*, in *Dossier d'art*, Firenze, Giunti, 1990.
- Augusto Gentili (a cura di), *Tiziano*, CD Rom Arte, Giunti Multimedia, 1997.
- Cecilia Gibellini (a cura di), *Tiziano*, I Classici dell'arte, Milano, Rizzoli, 2003.
- Ernst H. Gombrich, *La storia dell'Arte*, Roma, Leonardo Arte, 1997.
- Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, 1936.
- Charles Hope, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo*, in *Venezia e la Spagna*, Milano, 1988.
- (**EN**) Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, Londra, Yale University Press, 1997.
- (**EN**) Marianna Duncan Jenkins, *The State Portrait. Its Origin and Evolution*, New York, 1947.
- (**DE**) Marion Kaminski, *Tiziano*, Könemann, Colonia 2000. ISBN 3-8290-4553-0.
- (**EN**) Ruth Wedgwood Kennedy, *Novelty and Tradition in Titian's Art*, Northampton, 1963.
- Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, 1953.
- Leone Ebreo (Giuda Abarbanel), *Dialoghi d'amore*, Bari, 1929.
- Matteo Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Ist. Veneto di Scienze, 1998.
- Francesca Marini (a cura di), *Tintoretto*, I Classici dell'arte, Milano, Rizzoli, 2004.
- Marta Mazza (a cura di), *Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore*, Skira, 2007.

- Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno 1521-1543*, Bologna, 1884.
- (**EN**) John Onians, *Serlio's Venice: Sansovino, Aretino, Titian, and Vasari*, in *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Cambridge, Princeton University Press, 1989.
- (**EN**) Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, 1969.
- Antonio Paolucci, *Tiziano ritrattista*, in *Tiziano, Venezia-Washington, catalogo della mostra*, Venezia, Marsilio, 1990.
- Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, 1548.
- Lionello Puppi (a cura di), *Tiziano. L'ultimo atto*, Milano, Skira, 2007, ISBN 978-88-6130-497-0.
- Marin Sanudo, *Diari*, 1533.
- Giovanni Sassu (a cura di), *Giorgione*, I Classici dell'arte, Milano, Rizzoli, 2004.
- Francesco Tateo, *Il platonismo e la crisi dell'Umanesimo*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, Roma/Bari, 1976, pp. 374-426.
- Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano, Rizzoli, 1969.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Newton Compton Editori, 1997 [1568].
- Giorgio Vasari, *Vita di Tiziano*, a cura di G. Milanesi, Studio Tesi, 1994.
- Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1928.
- (**EN**) Edgar Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge, 1948.
- Anton Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, 1760.
- Alvise Zorzi, *La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano*, Rizzoli, 1990.
- Stefano Zuffi, *Tiziano*, Milano, Mondadori Arte, 2008, ISBN 978-88-370-6436-5.

Pubblicazioni

- Jaynie Anderson, *Giorgione, Titian and the Sleeping Venus*, in *Tiziano e Venezia: convegno internazionale di studi*, 1976, pp. 337-342.
- Alessandro Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni Cinquecento-1503*, in *Giorgione: atti del convegno*, 1979, pp. 227-252.
- Diane H. Bodard, *Tiziano, Federico Gonzaga e l'affare delle terre del Trevigiano*, in *Quaderni di Palazzo Te*, n. 2, 1995, pp. 27-33.
- (**FR**) Annie Cloulas, *Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas*, in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 3, n. 3, 1967, pp. 197-288.
- Nicholas De Marco, *Titian's Pietà: The Living Stone*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, luglio-dicembre 1992, pp. 55-92.
- *Elenco dei dipinti di Tiziano*, su *Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore*. URL consultato il 26 gennaio 2010 (archiviato dall'url originale il 14 giugno 2007).
- Augusto Gentili, *Titiano e il non finito*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, luglio-dicembre 1992, pp. 93-127.
- Augusto Gentili, *Tiziano e Aretino tra politica e religione*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita (atti del congresso di Roma-Viterbo-Arezzo, Toronto, Los Angeles, 1992)*, vol. 1, 1995, pp. 275-296.
- Augusto Gentili, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano* (**DOC**), su *Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore*. URL consultato il 26 gennaio 2010 (archiviato dall'url originale l'8 maggio 2006).
- (**EN**) Charles Hope, *The 'Camerini d'Alabastro' of Alfonso d'Este I*, in *The Burlington Magazine CXIII*, n. 820, 1971, pp. 641-650.

- Charles Hope, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500, Studies in the History of Art*, n. 45, 1993, pp. 167-197.
- Peter Meller, *Il lessico ritrattistico di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia: convegno internazionale di studi*, 1976, pp. 325-335.
- (EN) Sergio Morosini Rossetti, *New findings in Titian's Fresco technique at the Scuola del Santo in Padua*, Volume LXXXI Number 1, New York, The Art Bulletin, 1999.
- Arturo Carlo Quintavalle, *Quando Tiziano volto' le spalle alla luce di Giorgione*, in *Corriere della Sera*, 15 marzo 1993, p. 19 (archiviato dall'url originale il 12 aprile 2009).

Voci correlate

- Autoritratto di Tiziano (disegno)
- Opere di Tiziano
- Col di Manza#La caséta di Tiziano Vecellio
- Rinascimento veneziano
- Giorgione
- Francesco da Milano (pittore)
- Francesco Vecellio
- Cavalli nell'arte
- Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Tiziano Vecellio**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Tiziano Vecellio**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Tiziano Vecellio (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Titian?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Tiziano Vecellio*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Adolfo Venturi, *TIZIANO, Vecellio*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937.
- *Tiziano Vecèllio*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Tiziano Vecellio*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Opere di Tiziano Vecellio* / *Tiziano Vecellio (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Tiziano Vecellio*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (FR) *Pubblicazioni di Tiziano Vecellio*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- (EN) *Bibliografia di Tiziano Vecellio*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (EN) *Tiziano Vecellio*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Titian The complete works*, su *titian-tizianovecellio.org*.
- *Tiziano su Web Gallery*, su *wga.hu*.

- *ECA - Catalogo on-line del patrimonio artistico degli Estensi sparso per i musei del mondo*, su *eca.provincia.fe.it*. URL consultato il 3 maggio 2012 (archiviato dall'url originale il 5 dicembre 2015).

Controllo di autorità	VIAF (EN) 109266837 (https://viaf.org/viaf/109266837) · ISNI (EN) 0000 0001 0787 9191 (http://isni.org/isni/0000000107879191) · SBN CFIV004619 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV004619?core=autoriall) · BAV 495/52050 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_52050) · CERL cnp01417743 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01417743) · Europeana agent/base/216 (https://data.europeana.eu/agent/base/216) · ULAN (EN) 500031075 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500031075) · LCCN (EN) n79074519 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79074519) · GND (DE) 118622994 (https://d-nb.info/gnd/118622994) · BNE (ES) XX848989 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX848989) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX848989) · BNF (FR) cb11940043z (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11940043z) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11940043z) · J9U (EN, HE) 987007294196605171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007294196605171) · NDL (EN, JA) 00458841 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00458841) · CONOR.SI (SL) 7809635 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/7809635) · WorldCat Identities (EN) viaf-109266837 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-109266837)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tiziano_Vecellio&oldid=133789797"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 giu 2023 alle 15:39.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Paolo Veronese

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Veronese" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Veronese (disambigua)**.*

Probabile autoritratto di Paolo Veronese, particolare delle *Nozze di Cana*, Parigi, Louvre, 1563

Paolo Caliari, detto il **Veronese** (Verona, 1528 – Venezia, 19 aprile 1588), è stato un pittore italiano del Rinascimento, cittadino della Repubblica Veneta attivo a Venezia e in altre località del Veneto.

Caliari è noto in particolare per i suoi dipinti a soggetto religioso e mitologico di grande formato, come *Nozze di Cana* (1563), *Convito in casa di Levi* (1573) e *Trionfo di Venezia* (1582). Pittore della scuola veronese, si formò nella bottega di Antonio Badile e iniziò ben presto a ricevere importanti committenze, anche grazie al legame con il celebre architetto Michele Sanmicheli con cui instaurò una prolifica collaborazione. Insieme a Tiziano, più anziano di una generazione, e a Tintoretto, Paolo Veronese è considerato uno del «grande trio che ha dominato la pittura veneziana del Cinquecento».[1] Conosciuto come un ottimo colorista, dopo un iniziale periodo manierista, sviluppò uno stile naturalistico sotto l'influenza di Tiziano.

Le sue opere più famose sono elaborati cicli narrativi, eseguiti in uno stile drammatico e colorato, pieno di maestosi scenari architettonici e sfarzosi dettagli. Sono particolarmente famosi i suoi grandi dipinti rappresentanti feste bibliche, affollati di figure, che dipinse per refettori di monasteri a Venezia e Verona. Fu anche il principale pittore veneziano di soffitti. Essendo dipinte per la decorazione di palazzi ed edifici pubblici, la maggior parte di queste opere rimane ancora oggi *in situ*, come nel caso dei dipinti per il Palazzo Ducale di Venezia, per la chiesa di San Sebastiano e per Villa Barbaro, mentre le sue opere conservate nei musei, come i ritratti, hanno dimensioni più contenute e non sempre mostrano il carattere più tipico del pittore.

Caliari è sempre stato apprezzato per «la brillantezza cromatica della sua tavolozza, per lo splendore e la sensibilità della sua pennellata, per l'eleganza aristocratica delle sue figure e per la magnificenza del suo spettacolo», ma il suo lavoro è stato percepito «per non consentire l'espressione del profondo, umano o sublime». Del "grande trio" è stato il meno apprezzato dalla critica moderna.[1] L'opera di Paolo ha anticipato l'arte barocca, ispirando numerosi artisti quali Annibale Carracci, Pietro da Cortona, Luca Giordano, Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo, fino a Eugène Delacroix.[2][3]

Indice

Biografia
- Formazione e anni giovanili
- Esordi e primi successi a Venezia
- Villa Barbaro

- Le *cene*
- Piena maturità
- Paolo Veronese ritrattista
- Ultimo periodo

La bottega del Veronese

Paolo Veronese nella critica postuma

Opere

Note
- Esplicative
- Bibliografiche

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Paolo Veronese, incisione di Carlo Ridolfi che precede il capitolo dedicato al Veronese ne *Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato* dello stesso Ridolfi, 1648

Figlio di un certo Gabriele, scalpellino (*spezapreda*, cioè "spezzapietre" nel dialetto locale), assunse il cognome Caliari probabilmente nel 1556 (anno in cui per la prima volta egli si firma così in una lettera); questo apparteneva a sua madre Caterina, figlia naturale del nobile Antonio Caliari.[4] La famiglia paterna era di origine comasca e il nonno Pietro Gabriele proveniva da Bissone sul lago di Lugano, dove esercitava la professione di scultore. Del 1502 è la prima attestazione di Pietro Gabriele a Verona[N 1] presso la contrada di San Paolo, con la moglie Licia e il figlio, futuro padre del pittore.[5]

La sua formazione, secondo quanto tramandato da Raffaello Borghini, si svolse nella natia Verona, ma furono di grande rilievo, per gli influssi sulla sua arte e sulla sua carriera, anche le giovanili esperienze fatte prima nel trevigiano e poi a Mantova, presso la corte dei Gonzaga.[4] In seguito si trasferì a Venezia, dove divenne noto come "Il Veronese", e dove dal 1555 risiedette pressoché stabilmente fino alla morte, ottenendo subito notevoli successi.[6]

Nel 1566 sposò Elena Badile, figlia del suo primo maestro Antonio Badile, dalla quale ebbe quattro figli, compresi Carlo e Gabriele. Con il fratello di Paolo, Benedetto, i figli furono i suoi principali collaboratori e, dopo la sua morte, proseguirono con modesto esito l'attività della bottega, ormai tra le maggiori di Venezia, talvolta firmando collettivamente le loro opere con la dicitura *Heredes Pauli Caliari Veronensis*.[7] I rapporti tra Paolo e il suo mentore Badile furono molto stretti e assai proficui per la carriera del giovane pittore. Proprio grazie a lui fu introdotto negli ambienti intellettuali cittadini gravitanti intorno al vescovo riformatore Gian Matteo Giberti. In queste cerchie fece conoscenza con le nobili famiglie Pellegrini, Dalla Torre e Canossa, che successivamente divennero sue committenti.[4]

Attratto sin dall'esordio dalle innovazioni manieristiche piuttosto che dallo stile antichizzante dei suoi primi maestri veronesi, più legati alla tradizione del Mantegna e del Bellini, Caliari tenne ferma questa sua matrice anche dopo l'insediamento a Venezia.[4] Difatti, pur attingendo certamente anch'egli alla grande tradizione veneziana – allora incarnata da Tiziano e dal nascente genio di Tintoretto – Paolo mantenne, anche in

Agostino Carracci, incisione tratta dalla Crocifissione del Veronese nella chiesa di San Sebastiano a Venezia. Le stampe di Agostino Carracci furono un importante veicolo per la diffusione della pittura del Caliari anche fuori dal Veneto.

laguna, un'identità artistica "altra", *foresta*. Tranne che nella sua produzione estrema, infatti, nella sua pittura il disegno ebbe sempre un valore centrale, a differenza della coeva pittura veneziana. Anche il trattamento del colore fu diverso dalla tradizione autoctona, visto che il Veronese non fece mai del tutto suo il tonalismo (altra caratteristica di fondo della pittura veneziana del tempo), ma preferì un uso del colore netto e vivace, con campiture ben definite e caratterizzate da decisi cangiantismi.[8]

Rilevante fu il suo lascito per i successivi sviluppi della pittura in laguna, dove in epoca tardo barocca maestri come Sebastiano Ricci e ancor di più il Tiepolo ne ripresero in modo evidente l'esempio.[2]

Fuori dall'ambito veneziano forte fu l'influsso del Caliari sul bolognese Annibale Carracci e prima ancora sul fratello di questi, Agostino, che, in sodalizio con lo stesso Paolo, si dedicò a una fortunata attività di traduzione a stampa della sua produzione pittorica. Tramite i Carracci l'arte di Paolo Caliari divenne una delle componenti di rilievo della ventura pittura barocca italiana.[9]

Formazione e anni giovanili

Paolo Veronese, *Lamentazione su Cristo morto*, 1548, Museo di Castelvecchio, Verona

Il suo apprendistato si svolse a Verona nella bottega di Antonio Badile (secondo Vasari fu anche allievo di Giovanni Francesco Caroto[N 2][10]). È opinione condivisa tra gli storici dell'arte, tuttavia, che questa iniziale formazione non ebbe influenze rilevanti sul futuro stile del Veronese, mentre notevole importanza, a partire dal Vasari[N 3], è attribuita al rapporto che il giovane Paolo ebbe con l'architetto e suo mentore Michele Sanmicheli,[N 4] che lo introdusse alle innovazioni manieristiche sia di ascendenza tosco-romana, la cui fonte è Giulio Romano, a lungo attivo nella vicina Mantova, sia di stampo emiliano, riferibili all'opera del Correggio e del Parmigianino.[4]

La prima opera databile del Veronese è *Resurrezione della figlia di Giairo*, dipinta intorno al 1546 per la cappella Avanzi della chiesa di San Bernardino di Verona. L'originale è andata perduta nel 1696 ma al Museo del Louvre è conservata una copia in formato ridotto.[4] Già le sue opere giovanili, eseguite a Verona, testimoniano la precoce attenzione del Veronese alla "maniera moderna", come la *Pala Bevilacqua-Lazise* del 1548, realizzata per la cappella funeraria della famiglia committente nella chiesa di San Fermo Maggiore[11] (oggi nel Museo di Castelvecchio), la cui complessità compositiva evidenzia il superamento dello stile del Badile e, per l'appunto, il recepimento di influssi manieristici.[12]

Lo stesso può dirsi della coeva *Lamentazione su Cristo morto* – ritenuta il capolavoro giovanile del Veronese –, tela commissionata dai Girolamini per la chiesa scaligera di Santa Maria delle Grazie (ora anch'essa a Castelvecchio) che, per composizione e uso del colore, è avvicinabile alla pittura del Parmigianino.[13]

Altra notevole prova giovanile e pre-veneziana del Caliari è costituita dal *Matrimonio mistico di santa Caterina*, dipinta tra il 1547 e il 1550, in occasione delle nozze di esponenti della nobiltà veronese.[14] Sono gli anni immediatamente successivi, tra il 1550 e il 1555, in cui Paolo arriva ai massimi della sua

inclinazione manierista, mostrando un forte interesse per le tonalità più pure del colore e per una sofisticata caratterizzazione del disegno.[8]

Giustizia (sinistra) e *Temperanza* (destra), affresco attribuito a Caliari e Giambattista Zelotti facente parte del ciclo di villa Soranzo, oggi conservati nella sagrestia del Duomo di Castelfranco Veneto[15]

Negli anni successivi lavorò, grazie ai buoni uffici del Sanmicheli, nei pressi di Castelfranco Veneto per i Soranzo (1551), affrescandone la villa di famiglia, edificata dallo stesso Sanmicheli. Tali pitture vennero poi malamente strappate (e la villa distrutta nel 1817), per cui i resti più significativi si trovano oggi nella sagrestia del Duomo di Castelfranco Veneto.[10][16][N 5] Assieme al Caliari, tutti chiamati da Sanmicheli,[17] nella dimora dei Soranzo lavorarono anche Giambattista Zelotti e Anselmo Canera, *équipe* che dimostrò un'eccellente unione d'insieme, esperienza replicata altre volte, come nella decorazione di Palazzo Canossa a Verona.[18] Gli affreschi di villa Soranzo – in linea con precedenti esempi del Rinascimento veneto, ispirati dalle descrizioni delle ville romane di Vitruvio e Plinio – consistevano in raffigurazioni illusionistiche associate a vedute paesaggistiche o visioni celesti.[19] L'apprezzamento di questa prova fruttò al Veronese la prestigiosa chiamata da parte del cardinale Ercole Gonzaga a Mantova nel 1552, per eseguirvi una pala d'altare per il Duomo raffigurante le *Tentazioni di sant'Antonio* (ora al Museo di belle arti di Caen), dove ancora una volta il giovane Veronese dimostra la sua piena adesione alla cultura manieristica, rivolgendosi, in questa occasione, al suo versante romano e citando probabilmente il Torso del Belvedere.[20][21]

Esordi e primi successi a Venezia

La prima prova veneziana del Veronese fu la pala, raffigurante *Sacra Famiglia e santi*, realizzata per la cappella Giustiniani nella chiesa di San Francesco della Vigna e posta in opera nel 1551, opera che cita la tizianesca Pala Pesaro.[22]

Nel 1553 Paolo fece parte dell'*équipe* di pittori, diretta da Giovanni Battista Ponchini[N 6], chiamata a decorare le nuove sale del Palazzo Ducale destinate al Consiglio dei Dieci: la *Sala dell'Udienza*, la *Sala della Bussola* e la *Sala dei Tre Capi*.[23] Questo fu un incarico di particolare prestigio e contribuì definitivamente all'ingresso di Caliari nel gruppo dei grandi pittori che ricevano committenze dai vari patrizi veneti.[7]

Paolo Veronese, *Il Trionfo di Mardocheo*, 1556, chiesa di San Sebastiano, Venezia

Si trattò del primo intervento del Veronese in Palazzo Ducale, dove negli anni successivi, a più riprese, tornò a lavorare. L'opera più significativa dovuta alla sua mano in questa prima esperienza nella sede del governo veneziano è il grande telero ovale (ora al Louvre di Parigi) raffigurante *Giove che scaccia il Vizio* e originariamente collocato nel soffitto della *Sala dell'Udienza* (insieme *Giovinezza*, *Vecchiaia*, *Giunone versa i suoi doni su Venezia*).[22] Il tema allude alle funzioni di polizia e giudiziarie del Consiglio che venivano esercitate negli ambienti oggetto di questa campagna decorativa. In questa occasione, inoltre, Paolo entrò in contatto con Daniele Barbaro del quale, qualche anno dopo, affrescherà la sua villa di Maser, nel trevigiano.[24]

Questi primi successi propiziarono a Paolo l'allogazione, nel 1554, della decorazione della chiesa dei Girolamini veneziani di San Sebastiano, commissione favorita anche dai precedenti rapporti intrattenuti con questa congregazione già nel periodo veronese, in particolare con il concittadino Bernardo Torlioni, priore del convento. A San Sebastiano il Caliari – anche in questo caso a più intervalli – lavorò per moltissimi anni e vi lasciò alcuni dei suoi più mirabili capolavori.[25]

Paolo Veronese, *Allegoria della musica*, 1556-1557, Venezia, Biblioteca Marciana

La decorazione di San Sebastiano prese avvio dalla sagrestia della chiesa. Conclusa questa prima parte dopo circa due anni, Paolo avviò (nel 1555) la decorazione del soffitto della navata centrale, realizzando tre grandi teleri dedicati all'eroina biblica Ester, salvatrice del suo popolo in circostanze avverse e quindi testimone della forza salvifica della fede.[25] Gli episodi raffigurati nelle tre grandi scene sono *Il ripudio di Vasti*, *Ester incoronata da Assuero* e *Il Trionfo di Mardocheo*. È un ciclo famoso e costantemente celebrato, già *ab antiquo*, come opera di grande bellezza e abilità esecutiva. Dei tre teleri il più noto e apprezzato è *Il Trionfo di Mardocheo*.[26][27]

Si tratta in effetti di un mirabile saggio di abilità prospettica, con scorci arditissimi, perfettamente controllati dal pittore. L'effetto illusivo dell'incedere dei bellissimi cavalli dà quasi la sensazione che essi stiano per precipitare nella sottostante navata. Il corteo si muove in una grandiosa quinta architettonica (tema che il Veronese riprenderà più volte in seguito) che rafforza la profondità prospettica del dipinto. L'attività del Caliari (e dei suoi aiuti) all'interno della chiesa di San Sebastiano si protrasse per quasi un ventennio, con molte altre opere sia su tela sia ad affresco che ornano il fregio, dell'altare maggiore, della parte orientale del coro, delle porte dei pannelli dell'organo e del presbiterio.[25]

Nel 1556 Paolo venne chiamato, con altri pittori, a decorare il soffitto della Libreria Marciana. Vasari racconta che la selezione dei pittori reclutati per l'impresa fu affidata a una commissione composta da Tiziano, Jacopo Sansovino e Pietro Aretino, commissione che avrebbe avuto anche il compito di premiare il più meritevole tra di essi. La palma della vittoria, sempre seguendo il Vasari, sarebbe andata proprio al Veronese, grazie al suo tondo raffigurante *L'Allegoria della Musica*, surclassando altri artisti tra cui Andrea Schiavone, Giuseppe Salviati, Battista Franco. Nell'occasione venne pubblicamente lodato da Tiziano, fatto che ne avrebbe segnato la definitiva affermazione nel panorama artistico veneziano.[28]

Di questi anni è anche la decorazione ad affresco dell'interno del Palazzo Trevisan a Murano. Queste opere sono oggi irrimediabilmente compromesse, fatta eccezione per *Le Sette Divinità Planetarie* (conosciuto anche come *Trionfo degli Dei*), oggi conservato al Museo del Louvre, in cui il pittore raffigura molti dei dell'Olimpo: Venere, Crono, Giove, Apollo e Giunone.[29][30]

Villa Barbaro

Presumibilmente tra il 1560 e il 1561, il Veronese fu chiamato a decorare Villa Barbaro a Maser, nel trevigiano, una nuova costruzione dell'architetto Andrea Palladio. I committenti dell'opera furono i proprietari della villa, i fratelli veneziani Daniele e Marcantonio Barbaro (il primo dei quali già incontrato da Paolo nelle sue vicende professionali). Colti e raffinati umanisti, i due committenti furono con ogni probabilità ideatori essi stessi del tema della decorazione ad affresco realizzata dal Veronese e della sua *équipe*. È plausibile che i Barbaro avessero tratto spunto, a tal fine, dalle *Immagini degli Dei Antichi* di Vincenzo Cartari, fortunato trattato cinquecentesco sull'iconografia delle divinità classiche.[21][31]

Il soffitto della Sala dell'Olimpo di Villa Barbaro

Paolo Veronese, *Giustiniana Giustinian*, 1560-61, Villa Barbaro, Maser

L'interpretazione più comune del complesso ciclo è che esso celebri l'armonia universale propiziata dalla *Divina Sapienza*, la cui rappresentazione allegorica occupa il soffitto della sala principale della Villa (*Sala dell'Olimpo*). In questa stessa sala, su un loggiato illusionistico, posto in continuità con la finta architettura che inquadra l'allegoria della Sapienza, si affaccia Giustiniana Giustinian, moglie di Marcantonio Barbaro, accompagnata da una nutrice. È una delle immagini più celebri degli affreschi di Maser ed è un saggio notevole sia dell'abilità di ritrattista del Veronese, sia della sua capacità di mettere in rapporto lo spazio reale con quello illusorio.[32]

Lo stile degli affreschi di villa Barbaro è comunque in stretto collegamento con i dipinti di San Sebastiano, a titolo di esempio la *Testa di Vulcano* (nella *Sala dell'Olimpo*) richiama in particolare, se osservata con attenzione, quella dell'arciere dipinta precedentemente per la chiesa.[33]

Il dialogo tra l'architettura reale del Palladio e quella immaginaria del Veronese, infatti, è una delle caratteristiche di fondo della decorazione di Villa Barbaro, che abbonda di finte porte, finte nicchie, di effetti di sfondato che dilatano lo spazio verso bellissimi paesaggi realistici ovvero verso i cieli empirei in cui sono inscenate le rappresentazioni allegoriche.[34] Negli affreschi della villa, Paolo riesce a fondere la sua maturità manieristica con la riscoperta per l'antico.[35]

Molto ha fatto discutere, pertanto, la mancata citazione degli affreschi da parte del Palladio ne *I quattro libri dell'architettura*, dove, nella descrizione della Villa di Maser, di essi non è fatta menzione. Vi è chi ne ha dedotto il mancato apprezzamento da parte del grande architetto del lavoro del Veronese, probabilmente per via dei numerosi elementi architettonici dipinti all'interno di una sua opera architettonica. Sta di fatto però che in altro passo dei *Libri* lo stesso Palladio elogia il Veronese e che, sempre a proposito di Villa Barbaro, non si fa cenno nemmeno all'apparato scultoreo predisposto da Alessandro Vittoria, artista anch'esso apprezzato dal Palladio.[36][37]

L'apparato allegorico della decorazione della villa prosegue con le celebrazioni della fecondità della terra (*Sala di Bacco*) e dell'amore coniugale (*Sala del Tribunale d'Amore*). Il tutto poi si completa raccordando gli ideali umanistici con la fede cristiana alla cui celebrazione è dedicata la decorazione della *Sala del Cane* e di quella *della Lucerna*. Infine, nella *Sala a Crociera* spiccano bellissime figure femminili di musicanti (le "muse", le definisce Carlo Ridolfi), collocate in nicchie illusionistiche.[32]

Le *cene*

Tra le invenzioni più note del Veronese si annoverano le grandi scene corali dedicate ai banchetti evangelici, comunemente indicate come *Le cene*. Si tratta di tele di grandissimo formato, in cui l'episodio evangelico è di fatto il pretesto per mettere in scena le sontuose feste dell'aristocrazia veneziana del tempo.[38]

Le scene sono affollatissime e in primo piano non vi sono le *dramatis personae* del racconto evangelico, che al contrario sembrano quasi essere ignorate, ma gli altri numerosi astanti, inseritivi per pura invenzione pittorica, senza alcuna aderenza al testo sacro: servitori, musici, buffoni, spettatori.[39]

Paolo Veronese, *Nozze di Cana*, 1563, Museo del Louvre, Parigi

Il convivio generalmente si svolge in grandi loggiati, inquadrati da quinte architettoniche magistralmente riprodotte, che riecheggiano le realizzazioni di Andrea Palladio e la trattatistica di Sebastiano Serlio. Ovviamente, anche questi elementi architettonici sono del tutto incompatibili con i luoghi sacri in cui gli eventi raffigurati si sarebbero svolti per la narrazione evangelica.[40]

Tutto, in queste invenzioni del Veronese, è all'insegna dello sfarzo, come i raffinatissimi abiti indossati dai personaggi raffigurati (con l'eccezione dei protagonisti evangelici), che sono abbigliati secondo la più elegante moda veneziana dell'epoca, come il pregiato vasellame che ingombra la tavola, come la stessa la ricercatezza dei marmi e delle decorazioni degli ambienti in cui il tutto si svolge. Nella folla dei presenti abbondano i ritratti di persone reali, spesso gli stessi committenti, e pare, almeno in un'occasione, vi compaia anche l'autoritratto dell'autore.[41]

La serie delle *Cene* è aperta, tra il 1555 e il 1556, dalla *Cena in casa di Simone il fariseo* (oggi conservata nella Galleria Sabauda di Torino), che il Veronese eseguì su incarico dei monaci benedettini di San Nazaro e Celso per il refettorio del loro convento a Verona.[42]

Tra le prove successive celebre è *Nozze di Cana* (1563) che il Veronese dipinse per i benedettini dell'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia e che oggi si trova al Louvre.[43]

Paolo Veronese, *Convito in casa di Levi*, 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Ma ancor più celebre è l'ultima della serie, *Convito in casa Levi* (1573), attualmente presso le Gallerie dell'Accademia, a Venezia. La notorietà della tela è dovuta anche all'interessamento dell'Inquisizione che essa suscitò e che, come è risaputo, costrinse l'autore a cambiare il titolo dell'opera (e quindi l'episodio raffigurato): dall'iniziale *Ultima Cena* all'attuale *Convito in casa Levi*.[22][44] Interessante è la trascrizione, giunta fino a noi, dell'interrogatorio di Paolo davanti all'Inquisizione, che lo aveva convocato per spiegare il perché di una rievocazione così fantasiosa e divagante dell'episodio evangelico[45], con il pittore che a un certo punto si giustifica con la frase «noi pittori avemo la licenza che si pigliano i poeti et i matti».[46]

Anche se la reprimenda inquisitoriale nei confronti del Veronese fu assai blanda, essa è egualmente un eloquente segno dei tempi. Quando il Veronese, per l'ultima volta, si cimentò con un convivio evangelico, lo fece in tutt'altro modo, stando ben attento a uniformarsi ai dettami della Controriforma in materia di pittura religiosa.[47]

È il caso dell'*Ultima Cena* realizzata nel 1585 e ora conservata nella Pinacoteca di Brera. Tutto lo spettacolare apparato scenografico delle *Cene* è ormai scomparso e protagonista chiaro della rappresentazione, come sottolineano anche gli effetti luministici, è Gesù. L'atmosfera è raccolta ed è

percettibile l'intenzione dell'autore di stimolare, come vogliono le indicazioni tridentine, il sentimento devozionale degli osservatori. Infine, l'accento è didascalicamente collocato sull'istituzione dell'Eucaristia, tema assai caro alla Controriforma.[48]

Paolo Veronese, *Ultima Cena*, 1585, Pinacoteca di Brera, Milano

La serie e la cronologia delle Cene è la seguente:

- *Cena in casa di Simone*, 1556-56, Torino, Galleria Sabauda
- *Nozze di Cana*, 1562-1563, Parigi, Louvre
- *Cena in casa di Simone*, 1567-1570, Milano, Pinacoteca di Brera
- *Cena in casa di Simone*, 1570-72, Versailles, Reggia
- *Cena in casa di Simone*, 1571-1572, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister
- *Cena di san Gregorio Magno*, 1572, Vicenza, Santuario della Madonna di Monte Berico
- *Convito in casa di Levi*, 1573, Venezia, Gallerie dell'Accademia

A queste deve aggiungersi un'ulteriore *Cena in casa di Simone* realizzata per il soppresso Monastero delle Maddalene di Padova, opera andata perduta.[49] È lo stesso Veronese a darci notizia di questo dipinto nel verbale dell'interrogatorio reso all'Inquisizione a causa dell'*Ultima Cena* per San Giovanni e Paolo a Venezia (ora *Cena in casa Levi*), dove, alla domanda se egli avesse realizzato altre tele sul tema, risponde, tra l'altro: «Et ne ho fatto una in Padoa per i Padri della Maddalena». L'atto giudiziario (stilato il 18 luglio 1573) è anche l'ovvio termine *ante quem* di questa perduta *Cena*.[50]

Piena maturità

Paolo Veronese, *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, ca. 1575, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Come testimonia Carlo Ridolfi, il gradimento dei Barbaro per gli affreschi di Maser fece sì che a Paolo venisse commissionata, nel 1561, una parte della decorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, dedicata a un episodio delle imprese di Federico Barbarossa (opera andata distrutta in un incendio del 1577). Il prestigio della commissione ricevuta dal Veronese lo consacrò tra i maggiori, e più richiesti, pittori di Venezia.

Gli anni a seguire, infatti, furono anni di intensissima attività, che videro Paolo e la sua bottega impegnati in innumerevoli opere per le chiese veneziane e di terraferma, per il Patriziato veneziano e ancora per il governo serenissimo. Nel settimo e ottavo decennio del secolo, oltre alle già menzionate *Cene*, il Veronese dipinse un cospicuo numero di grandi pale d'altare. Dello stesso periodo sono dei grandi ritratti di gruppi familiari realizzati per la nobiltà veneziana, né è trascurata la produzione di tavole di più piccolo formato dedicate a temi mitologici o allegorici, tratti dalla letteratura classica, con palesi allusioni erotiche e sensuali. Esempi di queste produzioni possono essere *Creazione di Eva* (conservato all'Art Institute of Chicago), *Ratto di Europa* (oggi al Palazzo Ducale di Venezia) e *Mosè salvato dalle acque* (Museo del Prado di Madrid).[51]

Di questo periodo sono anche le celebri quattro *Allegorie dell'Amore*, inizialmente facenti parte di un unico complesso decorativo di un soffitto e oggi collocate alla National Gallery di Londra.[52]

Infine, dopo il secondo devastante incendio che nel 1577 colpì il Palazzo Ducale, il Veronese venne chiamato, assieme a Tintoretto, a decorare nuovamente la *Sala del Maggior Consiglio*. In quell'occasione il Veronese realizzò uno dei suoi più imponenti capolavori, l'immenso telero ovale che celebra il *Trionfo di Venezia*, adorata dai popoli a lei sottomessi, posto in opera nel 1582. Secondo il giudizio critico è un'opera che chiude un ciclo, quello della pittura fastosa e mondana di Paolo Veronese – carattere riconoscibile anche nelle sue opere di tema religioso di questo periodo – dal colore vivace e di gusto decorativo. Quella pittura, cioè, che secondo l'Argan, consente di individuare nel Veronese «l'interprete dell'apertura intellettuale e del civile modo di vita che fanno della società veneziana, in un tempo di conformismo moralistico e di involuzione neo-feudale, la società più libera e culturalmente avanzata»[53]. Oltre al *Trionfo*, Paolo realizzò anche due tele minori, *La Battaglia di Smirne* e la *Battaglia di Scutari*.[54]

Paolo Veronese, *Trionfo di Venezia*, 1582, Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, Venezia

Le opere che seguirono negli anni a venire e fino alla sua morte si collocano su registri molto diversi. Del resto il "conformismo moralistico" cui allude Argan alla fine approderà anche in laguna.

Paolo Veronese ritrattista

Il doppio ritratto coniugale di Livia da Porto Thiene e Iseppo da Porto

Oltre ai ritratti mimetizzati nelle *Cene* o a quelli di gruppi familiari, il Veronese praticò pure il ritratto individuale e anche in questo campo raggiunse risultati di notevole rilievo che lo collocano tra i maggiori ritrattisti del suo tempo, anche se come produzione non arriva ai livelli di Tiziano o Tintoretto.[55]

Quelli del Veronese sono ritratti di particolare raffinatezza, caratterizzati dal frequente utilizzo del formato a figura intera, aspetto non comune nella coeva pittura veneziana. Le commissioni ricevute dal Veronese in questo campo non riguardarono i ritratti di Stato di funzionari pubblici del governo serenissimo (settore in cui fu molto attiva la bottega del Tintoretto) e che sono parte cospicua della ritrattistica lagunare del Cinquecento, bensì derivano dal più alto ceto borghese e aristocratico (veneziano e di terraferma) che in questi dipinti ha inteso far raffigurare il proprio benessere economico, la propria eleganza, ma anche la ricercatezza culturale dei suoi gusti. Anche a causa della particolarità della committenza e dell'estrema cura esecutiva che caratterizza la ritrattistica del Veronese, i ritratti a lui riferibili sono relativamente pochi, nell'ordine di una trentina (ancor meno quelli di autografia relativamente incontroversa).[56]

Già in fase giovanile il Veronese dimostra la sua abilità nel genere con i ritratti dei coniugi vicentini Iseppo da Porto e Livia da Porto Thiene (realizzati tra il 1551 e 1552[N 7] e conservati il primo agli Uffizi e il secondo al Walters Art Museum di Baltimora). Ognuno dei due coniugi è raffigurato a figura intera in un dipinto a sé stante, ma è certo che i due ritratti costituissero dei *pendants* affissi alla stessa parete. Probabilmente i due quadri erano separati da una finestra, come suggerisce la speculare provenienza della luce in ognuno di essi. I personaggi sono collocati in una finta nicchia e sono lussuosamente vestiti. Lo stile particolarmente naturalistico e descrittivo dei personaggi raffigurati ricorda maggiormente la scuola

ritrattistica veronese, in particolare quella del Torbido e dei Brusasorci, rispetto ai ritratti di Tiziano che invece protende verso una idealizzazione.[57] Sia Iseppo sia Livia sono accompagnati da uno dei loro bambini.[58]

Efficacissima è la resa materica dei tessuti, delle pellicce, dei gioielli (notevole è il particolare della finta testa in oro della pelliccia di mustela imbracciata da Livia) che, unitamente alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, fa di questi *pendants* uno dei più significativi esempi di ritratto coniugale del Cinquecento.

Paolo Veronese, *Ritratto di Daniele Barbaro*, 1560/62, Rijksmuseum, Amsterdam

Altro notevole documento della ritrattistica del Veronese è il ritratto di Daniele Barbaro (1560/62, Rijksmuseum di Amsterdam), raffigurato nel suo studio accompagnato dai suoi trattati di architettura vitruviana, di cui il Veronese riproduce anche le illustrazioni. La posizione del Barbaro sulla sedia e lo sguardo diretto negli occhi dell'osservatore sono forse citazioni del *Ritratto di Paolo III* di Tiziano.[59]

Paolo Veronese, *Ritratto di Nobildonna Veneziana (La Bella Nani)*, 1560 ca., Museo del Louvre, Parigi

Una delle sue prove più alte nel genere è considerato il *Ritratto di nobildonna veneziana* (ca. 1560, Louvre), noto come *La Bella Nani*, appellativo che deriva dalla convinzione (forse errata) che il dipinto sia appartenuto alla omonima famiglia veneziana. Sconosciuta è l'identità della donna effigiata: taluni ipotizzano che possa trattarsi della moglie del Veronese, Elena Badile, altri che la nobildonna del dipinto possa essere individuata in Giustiniana Giustinian, già ritratta ad affresco nella villa di Maser. Indipendentemente dall'identità della donna, il ritratto è un saggio dei canoni di bellezza muliebre della Venezia del Cinquecento, al punto che alcuni studiosi hanno messo in dubbio che si tratti di un vero e proprio ritratto, individuandovi piuttosto una figura idealizzata. In questo caso il Veronese si è avvalso di un fondo nero che dà maggior risalto alla carnagione chiara e ai capelli biondi della dama. Il suo atteggiamento mostra modestia, ma la ricchezza dei suoi abiti e ancor più dei suoi gioielli, che il Veronese riproduce con abilità di orafo, ne sottolineano l'altissimo lignaggio.[60]

A proposito della sua attività ritrattistica, lo storico dell'arte John Garton afferma: «I ritratti di Paolo furono grandi ritratti intesi a sfruttare le aspettative personali e sociali con grazia. Come opere d'arte innovative appese alle pareti dei palazzi e delle ville veneziane del XVI secolo, si conformarono a un codice visivo che misurava posa, gesto, ambientazione e costume in base a sottili distinzioni di bellezza e status».[61]

Ultimo periodo

L'ultima fase della pittura di Paolo Veronese mostra un netto cambiamento dello stile e del gusto che nei decenni precedenti ne sono stati le caratteristiche salienti.[59]

Vari fattori hanno spinto in questa direzione. Innanzitutto, anche a Venezia, sia pure più tardi che altrove, le raccomandazioni controriformistiche in materia di arti figurative, infine, si impongono e, anzi, sarà proprio l'ultimo Veronese a essere uno dei maggiori testimoni in laguna della pittura controriformata senza mostrare

evidenti disagi dai nuovi vincoli.[59]

Anche le vicende veneziane dell'ultimo scorcio del Cinquecento rendono opportuna la scelta di toni diversi. Nel 1576 Venezia, infatti, è colpita da una spaventosa pestilenza che miete parte rilevante della popolazione cittadina. Allo stesso tempo sempre più chiare sono le avvisaglie del declino della potenza adriatica della Serenissima a causa dell'espansionismo turco, fenomeno che la vittoria di Lepanto ha solo rallentato, ma di certo non fermato. In questo clima di lutto e inquietudine la pittura gioiosa e dal colore vivacissimo, stigma per tanti anni dell'arte del Veronese, non ha più posto.

Paolo Veronese, *Crocifissione*, 1580 ca., chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, Venezia

Gli ultimi dipinti del Veronese, infatti, sono caratterizzati da atmosfere cupe, frequenti sono le scene notturne e di gran lunga prevalenti sono le raffigurazioni di tema religioso. In queste opere Paolo si uniforma pienamente alle indicazioni conciliari tridentine: i suoi quadri di tema sacro del nono decennio del XVI secolo hanno chiari intenti edificanti e di stimolo alla meditazione sull'esempio dei santi e dei martiri.[62]

Spesso la scelta del tema cade su episodi della *Passione di Cristo*. Oltre alla già menzionata *Ultima Cena* braidense, significativo esempio di queste tendenze della produzione estrema di Paolo Caliari è la grande *Crocifissione* della chiesa veneziana di San Lazzaro dei Mendicanti (ca. 1580). In quest'opera, dallo schema compositivo volutamente semplice, quasi medievale, il Veronese comunica tutta la drammaticità dell'evento, mettendo in pieno risalto il sangue versato dal *Crocifisso* ed evidenziandone la funzione salvifica. Si è a lungo dibattuto se questo nuovo modo di interpretare la pittura da parte del Veronese si possa considerare un ritorno al passato oppure costituisca un capitolo del tutto nuovo della sua arte.[63]

Paolo Veronese, *Conversione di san Pantaleone*, 1587, Venezia, chiesa di San Pantalon

Anche sul piano più strettamente stilistico le ultime opere del Veronese segnano un evidente mutamento rispetto al passato che contribuisce anch'esso a sottolineare le nuove finalità artistiche del Caliari: il disegno si fa meno definito e si attenuano i contrasti cromatici, quasi avvicinandosi alla pittura tarda di Tiziano.

L'ultima produzione del Veronese non godette inizialmente di particolare favore, probabilmente perché nell'immaginario critico l'opera del Caliari venne strettamente associata alla pittura dei suoi anni antecedenti, dalle *Cene* ai grandi cicli decorativi laici e religiosi, anche a causa della ripresa che di questo stile fece, con enorme successo, Giambattista Tiepolo (definito "Veronese redivivo").

Probabilmente, proprio causa di questa iniziale sfortuna critica, alcune sue opere tarde, come i cicli di San Nicolò della Lattuga o quello noto come *Serie del Duca di Buckingham*, di cui oggi non è certa nemmeno l'ubicazione originaria (forse il monastero delle Convertite alla Giudecca), vennero smembrati e si trovano suddivisi tra vari musei del mondo.[64] Sempre per lo stesso motivo alcuni dei suoi ultimi lavori, ad esempio l'*Incoronazione della Vergine* (ca. 1586), realizzata per la chiesa di Ognissanti e oggi all'Accademia, vennero sbrigativamente ritenute opere di bottega. È un giudizio attualmente in sede di profonda revisione e sempre più è opinione condivisa che l'opera estrema del Veronese, pur così diversa dalla sua pittura precedente, raggiunse egualmente esiti di elevatissimo livello.[65]

L'ultima fatica del Veronese è la *Conversione di san Pantaleone* (1587), realizzata per la chiesa veneziana di San Pantalon (tuttora *in situ*), nella quale la diligenza agiografica della raffigurazione non fa ombra alla grandezza dell'arte di Paolo Caliari da Verona.[2][66][67]

Poco dopo, nell'aprile del 1588, il Veronese si spegne nella sua casa di San Samuele a seguito di una polmonite («de punta e de febre») dopo essersi ammalato otto giorni prima durante una funzione religiosa a Treviso. È sepolto nella chiesa di San Sebastiano a Venezia, dove tanta parte della sua opera lo circonda.[68]

La bottega del Veronese

Come fu prassi per la maggior parte dei grandi artisti rinascimentali, anche Paolo Veronese poteva contare su validi collaboratori che lo aiutavano o, se necessario, lo sostituivano nel completamento delle sue opere. Questi costituivano la "bottega", composta da pittori autonomi, aiutanti e garzoni che erano giovani all'inizio del loro apprendistato di artisti.[69] Poco sappiamo di chi fossero e quanti fossero esattamente questi suoi collaboratori ma, certamente, tra i primi vi furono Giovanni Antonio Fasolo, Giovanni Battista Zelotti e il fratello Benedetto Caliari che lavorarono con lui fin dal suo insediamento a Venezia, avvenuto intorno al 1553.[70]

Conversione di san Paolo, 1589, Padova, Basilica di Santa Giustina, il dipinto è siglato *Heredes Pauli Caliari Veronensis*

Negli anni successivi alle dipendenze del Veronese troviamo Luigi Benfatto (che rimase con Paolo almeno per due decenni), Francesco Montemezzano, Pietro Longo e Antonio Vassilacchi, quest'ultimo poi passato alla bottega di Tintoretto. Come consuetudine, anche Paolo trasmise il suo lavoro ai figli e, infatti, sappiamo che i suoi due primogeniti (sui quattro che ebbe dalla moglie Elena) Gabriele e Carlo, vennero istruiti alla pittura.[7]

Furono proprio i due figli maggiori, guidati dallo zio Benedetto, che mantennero in vita l'attività della bottega una volta morto Paolo, firmando talvolta collettivamente le loro opere con la dicitura *Heredes Pauli Caliari Veronensis*; attività che continuò almeno fino alla metà del XVII secolo. Tra i dipinti più importanti di questo sodalizio familiare si possono citare *Adorazione dei pastori* (alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e *Convito in casa di Levi* (a Palazzo Barbieri a Verona).[7]

Paolo Veronese nella critica postuma

La prima biografia del Veronese venne realizzata nella prima metà del XVII secolo dal pittore e scrittore Carlo Ridolfi che ne curò anche il catalogo delle opere, inserito nel suo *Le Maraviglie dell'arte*, dove provò anche a valutarne il carattere.[71] Per tutto il secolo Paolo viene considerato uno dei più grandi esponenti della scuola coloristica veneziana e, nel 1691, venne pubblicata la sua prima antologia di pitture riprodotte da vari incisori, quali Antonio e Agostino Carracci e successivamente Mitelli, Faber, Cochin. È comunque da rilevare che l'incisione delle sue opere avvenne molto più tardi rispetto ad altri artisti del suo tempo.[9]

Nel Settecento, con l'affermarsi del neoclassicismo, la fortuna di Paolo accusò una battuta d'arresto. Sebbene Francesco Algarotti (1762) e Luigi Antonio Lanzi (1795) siano generosi di elogi verso Veronese, dimostrano di non aver compreso appieno il suo stile muovendogli alcune critiche alla scarsa fedeltà storica nei costumi e nei personaggi presenti nei suoi dipinti, oltre che per le sue numerose licenze pittoriche. Nel

Monumento a Paolo Veronese posto a Verona

1771, Anton Maria Zanetti, lo rimproverò di «poca eleganza nelle figure ignude», ma fu anche il primo critico d'arte a riconoscergli una notevole acutezza nel «colore delle ombre e dei riflessi», un aspetto che poi verrà riconosciuto come fondamentale nel linguaggio stilistico del Veronese.[3]

La vera riscoperta del Veronese si ebbe con l'affermarsi del romanticismo, tanto che il pittore francese Eugène Delacroix arrivò a scrivere nel suo *journal* che «deve tutto a Paolo Veronese», indicandolo come il primo ad aver utilizzato la luce senza violenti contrapposti dipingendo *en plain air* e contribuendo così all'affermarsi della teoria che vede Paolo come il precursore tecnico dell'impressionismo e del divisionismo, tesi ripresa anche agli inizi del XX secolo. Anche la pittrice Mary Cassat ebbe a esprimere lodi per la ritrattistica del Veronese e in particolare nutrendo un'ammirazione per la sua tela *Ritratto di Livia da Porto Thiene con la figlia Porzia*.[72] È proprio in questo periodo, grazie all'apprezzamento generale che suscita nel pubblico Veronese, che si ebbero le maggiori acquisizioni dei suoi dipinti da parte dei musei di tutto il mondo.[73]

Nel 1894, lo storico dell'arte Bernard Berenson, nel suo libro *I pittori italiani del Rinascimento*, ebbe a dire:

> «Paolo è un provinciale, ricco di tutta la freschezza, ma anche dell'ingenuità della sua terra, motivo d'incanto ai veneziani antichi e ai moderni. Dotato d'animo più che di tradizione intellettuale, nondimeno egli è, complessivamente, il più grande maestro di visione pittorica, come Michelangelo è il più grande maestro di visione plastica; e può dubitarsi che, come puro pittore, a tutt'oggi sia stato superato.[73]»
>
> (Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*)

Alla critica di Berenson fecero eco negli anni successivi numerosi studi di autori anglosassoni.[73] Dopo alcuni decenni di oblio, nel 1939 si ebbe una decisiva svolta nello studio dell'opera del Veronese grazie a una mostra monografica organizzata a Venezia corredata da un ampio catalogo critico realizzato da Rodolfo Pallucchini a cui seguì una biografia edita nel 1940.[74][75]

Nel 2014, la National Gallery di Londra ospitò l'importante mostra *Veronese: Magnificence in Renaissance Venice*, curata da Xavier Salomon e organizzata in collaborazione con il Museo di Castelvecchio.[76] Sei anni prima, lo storico dell'arte John Garton pubblicò una monografia dedicata al ritratto nell'opera di Paolo, in cui concludeva che:

> «Dipingendo con somiglianza, Veronese generalmente frena l'emotività in favore di una presenza idealizzata, tendendo verso il sereno autocontrollo. Questo non significa che i suoi modelli siano senza esagerazione, ma piuttosto che le loro condizioni ... siano gestite con una dignità controllata, archetipica.[77]»

Opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Dipinti di Paolo Veronese****.*

Il catalogo delle opere di Paolo Veronese è assai ampio, abbracciando circa quattro decenni di intensa attività, anni nei quali, peraltro, il Veronese è quasi sempre coadiuvato dai suoi parenti e collaboratori. A fronte di una produzione così vasta non mancano discordanze critiche sia sulla datazione di alcune sue opere sia sull'effettivo livello di autografia di altri dipinti.[78]

La questione è resa ancor più complessa dal fatto che i suoi collaboratori proseguirono l'attività di bottega, anche dopo la morte del Veronese, imitandone lo stile, ormai assimilato dopo decenni di lavoro comune. Alcuni recenti restauri, inoltre, hanno indotto la critica a rivedere alcuni giudizi del passato, assegnando alla (almeno prevalente) mano del maestro opere sino ad allora ritenute produzione di bottega.[78][79]

In ultima analisi, gli studi sull'opera complessiva di Paolo Caliari sono ancora a uno stato fluido e forse un vero e proprio sistematico censimento della sua produzione deve essere ancora compiuto.[78]

Note

Esplicative

1. ^ Un documento recita «Petrus lapicid de Como» di ventotto anni.
2. ^ Vasari dice: «Costui essendo in Verona nato d'uno scarpellino o, come dicono in que' paesi, d'un tagliapietre, et avendo imparato i principii della pittura da Giovanni Caroto veronese».
3. ^ Il Vasari non dedicò al Veronese uno specifico capitolo biografico (una *Vita*). Le notizie relative all'opera di Paolo Caliari sono contenute nella biografia di Battista Franco nell'edizione giuntina del trattato vasariano, stampata nel 1568.
4. ^ Nel capitolo di *Le Vite* dedicato a Sanmicheli, Vasari accenna a Paolo Caliari: «È similmente veronese un Paulino pittore che oggi è in Vinezia in bonissimo credito, conciò sia che non avendo ancora più di trenta anni, ha fatto molte opere lodevoli».
5. ^ Le decorazioni di villa Soranzo vennero smembrate in oltre cento parti, alcune di esse si trovano presso il Duomo di Castelfranco Veneto, altre a Vicenza, Venezia, Cittadella e Parigi. Agli inizi del XIX secolo una parte arrivò anche in Inghilterra ma oggi se ne sono perse le tracce. In Schweikhart, 1974, p. 243.
6. ^ Pittore originario di Castelfranco Veneto (1500 ca. - 1570/71). Attivo a Venezia e nel Veneto, ne è documentato un soggiorno romano anteriore alla decorazione delle Sale dei Dieci.
7. ^ Parte della letteratura propone una datazione successiva, datando i due ritratti al 1555 circa. In Pignatti, 1976, p. 23.

Bibliografiche

1. Rosand, 1997, p. 107.
2. Pallucchini, 1984, p. 164.
3. Pignatti, 1976, pp. 8-9.
4. Marini e Aikema, 2014, p. 21.
5. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 86.
6. ^ Pignatti, 1976, p. 31.
7. Marini e Aikema, 2014, p. 30.
8. Pignatti, 1976, p. 15.
9. Pignatti, 1976, p. 8.
10. Schweikhart, 1974, p. 243.
11. ^ Pignatti, 1976, p. 13.
12. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 42.
13. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 46.
14. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 146.
15. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 50.
16. ^ Pignatti, 1976, pp. 18, 20.
17. ^ Pignatti, 1976, p. 16.
18. ^ Marini e Aikema, 2014, pp. 28, 95.
19. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 94.

20. ^ Marini e Aikema, 2014, pp. 22, 64.
21. Schweikhart, 1974, p. 246.
22. Storia dell'Arte, p. 139.
23. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 29.
24. ^ Storia dell'Arte, p. 140.
25. Marini e Aikema, 2014, p. 31.
26. ^ Pallucchini, 1984, pp. 38-39, 44-45.
27. ^ Pignatti, 1976, p. 39.
28. ^ Pignatti, 1976, p. 7.
29. ^ Pignatti, 1976, pp. 52-53.
30. ^ Pallucchini, 1984, pp. 40-44.
31. ^ Pignatti, 1976, pp. 60-61.
32. Pignatti, 1976, pp. 61-63.
33. ^ Pignatti, 1976, p. 61.
34. ^ Pignatti, 1976, p. 63.
35. ^ Pignatti, 1976, p. 66.
36. ^ Pignatti, 1976, p. 60.
37. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 116.
38. ^ Storia dell'Arte, pp. 136-139.
39. ^ Pallucchini, 1984, pp. 98-101, 104.
40. ^ Marini e Aikema, 2014, pp. 105, 110.
41. ^ Marini e Aikema, 2014, pp. 105, 153-161.
42. ^ Marini e Aikema, 2014, pp. 105, 124.
43. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 107.
44. ^ Marini e Aikema, 2014, pp. 111, 362.
45. ^ Pignatti, 1976, p. 104.
46. ^ Pallucchini, 1984, p. 81.
47. ^ Pallucchini, 1984, p. 104.
48. ^ Storia dell'Arte, pp. 139-140.
49. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 111.
50. ^ Pallucchini, 1984, pp. 79-82.
51. ^ Pignatti, 1976, p. 90.
52. ^ Pignatti, 1976, p. 91.
53. ^ Storia dell'arte italiana, p. 199.
54. ^ Pignatti, 1976, p. 83.
55. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 33.
56. ^ Pignatti, 1976, pp. 23-25.
57. ^ Pignatti, 1976, p. 23.
58. ^ Marini e Aikema, 2014, pp. 33-34.
59. Pignatti, 1976, p. 78.
60. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 176.
61. ^ Garton, 2008, p. 177.
62. ^ Pignatti, 1976, pp. 78, 94.
63. ^ Pignatti, 1976, p. 94.
64. ^ Pignatti, 1976, p. 97.
65. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 334.
66. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 298.
67. ^ Pignatti, 1976, p. 99.
68. ^ Pallucchini, 1984, pp. 163-164.
69. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 314.
70. ^ Marini e Aikema, 2014, p. 315.
71. ^ von Schlosser, 1996, p. 531.
72. ^ Garton, 2008, p. 176.
73. Pignatti, 1976, p. 9.
74. ^ Pignatti, 1976, p. 10.
75. ^ Pallucchini, 1984.
76. ^ (EN) *Veronese: Magnificence in Renaissance Venice*, su *nationalgallery.org.uk*. URL consultato il 3 ottobre 2018.
77. ^ Garton, 2008, p. 171.
78. Pignatti, 1976, pp. 10-11.
79. ^ Schweikhart, 1974, p. 248.

Bibliografia

- AA.VV., *Storia dell'Arte*, VI, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1975, SBN IT\ICCU\MIL\0393550.
- AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, 1979, ISBN non esistente.
- Pietro Caliari, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*, Roma, Forzani e C., tipografi del Senato, 1888, SBN IT\ICCU\SBL\0415918.
- (EN) John Garton, *The Portraiture of Paolo Veronese*, Harvey Miller Publishers, 2008, ISBN 978-1-905375-23-3.
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1796, SBN IT\ICCU\CFIE\005903.
- Paola Marini e Bernard Aikema (a cura di), *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, Milano, Mondadori Electa, 2014, ISBN 978-88-918-0150-0.
- Rodolfo Pallucchini, *Veronese*, Milano, Mondadori, 1984, SBN IT\ICCU\CFI\0009877.

- Terisio Pignatti, *Veronese*, I, Venezia, Alfieri, 1976, SBN IT\ICCU\FER\0020305.
- Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venezia, 1648.
- (EN) David Rosand, *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Cambridge UP, 1997, SBN IT\ICCU\VEA\0099329.
- Gunter Schweikhart, *Maestri della pittura veronese*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Banca Mutua Popolare di Verona, 1974, SBN IT\ICCU\RAV\0052942.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Edizione Giuntina, 1568.
- Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, ISBN 978-88-221-1778-6.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Paolo Veronese**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Paolo Veronese (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paolo_Veronese?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Pàolo Veronese*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Paolo Veronese*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Cecil Gould, *CALIARI, Paolo, detto il Veronese*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 16, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973.
- *Opere di Paolo Veronese*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Paolo Veronese*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Paolo Veronese*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 95162605 (https://viaf.org/viaf/95162605) · ISNI (EN) 0000 0001 2096 6716 (http://isni.org/isni/0000000120966716) · SBN CFIV047393 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV047393?core=autoriall) · BAV 495/19915 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_19915) · CERL cnp00396784 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00396784) · Europeana agent/base/62471 (https://data.europeana.eu/agent/base/62471) · ULAN (EN) 500021218 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500021218) · LCCN (EN) n79040166 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79040166) · GND (DE) 118626647 (https://d-nb.info/gnd/118626647) · BNE (ES) XX1082252 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1082252) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1082252) · BNF (FR) cb13949328b (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13949328b) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13949328b) · J9U (EN, HE) 987007277656405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007277656405171) · NSK (HR) 000082917 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000082917) · NDL (EN, JA) 00459704 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00459704) · CONOR.SI (SL) 8281955 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/8281955) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79040166 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79040166)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Paolo_Veronese&oldid=132693355"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 26 mar 2023 alle 22:09.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Tintoretto

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Tintoretto, pseudonimo di **Jacopo Robusti**, secondo alcuni **Jacopo Comin** (Venezia, settembre o ottobre 1518 – Venezia, 31 maggio 1594), è stato un pittore italiano, cittadino della Repubblica di Venezia e uno dei massimi esponenti della pittura veneta e dell'arte manierista in generale.

Autoritratto del Tintoretto (1548 circa)

Lo pseudonimo "Tintoretto" gli derivò dal mestiere paterno, tintore di tessuti di seta. Per la sua energia fenomenale nella pittura è stato soprannominato *Il furioso*[1] o *il terribile*, come lo definì il Vasari per il suo carattere forte[2], e il suo uso drammatico della prospettiva e della luce, che lo ha fatto considerare il precursore dell'arte barocca.[N 1]Considerato come uno tra i più grandi pittori del Rinascimento e di tutti i tempi[1][2], il Tintoretto seppe continuare, insieme a Paolo Veronese, lo straordinario successo internazionale della Pittura veneta, anche dopo la morte di Tiziano. Famoso per la grande profondità prospettica delle sue opere, prediligeva l'uso di fondi scuri per arrivare alla luce, creando effetti straordinari di chiaroscuri che sarebbero, poi, diventati fondamentali per l'arte di personalità come Caravaggio[3] e El Greco[4][5]. La sua arte arrivò a influenzare, nei secoli successivi, persino gli Impressionisti[6].

Indice

Biografia
- Gli anni giovanili
- I primi successi
- La Scuola Grande di san Rocco
- I ritratti
- La maturità
- La ricostruzione di Palazzo Ducale

Tecnica pittorica

Famiglia ed eredità

Opere

Intitolazioni

Letteratura

Note
- Esplicative
- Bibliografiche

Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Gli anni giovanili

Venezia, Casa di Tintoretto

La sua data di nascita non è certa. L'atto di battesimo andò perduto nell'incendio degli archivi di San Polo, quindi la si desume dall'atto di morte: «31 maggio 1594: morto messer Jacopo Robusti detto Tintoretto de età de anni 75 e mesi 8»[7]: si risale così al settembre/ottobre del 1518. Secondo il Krischel, invece, nacque nel 1519, probabilmente in aprile o maggio, come lo studioso desume dai registri della parrocchia e degli uffici sanitari[5].

Il padre Giovanni Battista lavorava nel campo della tintura della seta, non si sa se a livello artigianale o commerciale: probabilmente era originario di Lucca, dato che quest'arte era stata importata a Venezia nel XIV secolo proprio dai lucchesi. Quest'ascendenza spiegherebbe l'interesse dell'artista verso i suoi "colleghi" della scuola tosco-romana, come Michelangelo, Raffaello e Giulio Romano[N 2]: Tintoretto conobbe le loro opere attraverso la diffusione delle stampe, mentre è sicuro che dal vero vide gli affreschi del Romano a Palazzo Te a Mantova. Sembra che Battista facesse parte dei "cittadini", ovvero quei veneziani non nobili che pure godevano di certi privilegi: grazie a questa posizione di un certo privilegio, Jacopo fu in buoni rapporti con l'*élite* veneziana e ottenne l'appoggio dei patrizi.

Jacopo non nascondeva le proprie origini, anzi, nei suoi dipinti si firmava come "Jacobus Tentorettus" (*Ritratto di Jacopo Sansovino*, 1566 circa) o "Jacomo Tentor" (*Il miracolo di San Marco che libera lo schiavo*, 1547-48).

Dell'infanzia del pittore si sa ben poco in quanto non esistono documenti che attestino gli studi effettuati. Le fonti principali sono i pagamenti delle commesse e la biografia scritta da Carlo Ridolfi (1594-1658), anche se questi non incontrò mai Tintoretto, ma attinse le sue informazioni dal figlio Domenico. Racconta Ridolfi che Tintoretto, ancora fanciullo, usava i colori del laboratorio del padre per dipingere le pareti del laboratorio: per assecondare l'inclinazione del figlio, Battista gli trovò un posto come apprendista presso la bottega di Tiziano, nel 1530. Questo apprendistato durò solo pochi giorni: sembra che Tiziano, veduto un disegno dell'allievo, per il timore che il promettente allievo diventasse un pericoloso rivale, lo fece cacciare da Girolamo, uno dei suoi collaboratori.[6]

In un documento del 1539 Tintoretto si firma "mistro Giacomo depentor nel champo di san Cahssan[7]", ovvero si fregia del titolo di maestro, con uno studio indipendente presso campo san Cassiàn, nel sestiere di San Polo.

La prima commissione gli giunse da Vettor Pisani, nobile con legami di parentela con Andrea Gritti e titolare di una banca, intorno al 1541[8]: in occasione delle nozze fece restaurare la propria residenza presso San Paternìan e affidò al giovane Tintoretto, ventitreenne, la realizzazione di 16 tavole che illustrassero le metamorfosi di Ovidio. I dipinti, ora in gran parte conservati presso la Galleria Estense di Modena, sarebbero stati collocati sul soffitto e Pisani richiese che avessero la potente prospettiva dei dipinti di Giulio Romano a Mantova: Tintoretto si recò di persona a Palazzo Te, probabilmente a spese del suo committente[9].

Venezia, lapide posta sulla casa di Tintoretto

Coeve ai dipinti per Pisani sono le sei tavole conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna, che si pensano realizzate come decorazione di cassoni, anche per le loro dimensioni pressoché identiche: il Ridolfi, infatti, riferisce che Tintoretto collaborasse con gli artigiani mobilieri che commerciavano nei pressi di Palazzo Ducale.[10] Nulla, però, conferma che queste tavole provengano proprio da cassoni nuziali. La particolarità di queste opere è la gestione del formato allungato (le più grandi, infatti, misurano 29x157 cm): Tintoretto sfrutta le architetture per scandire la sequenza temporale degli eventi narrati.

I primi successi

L'assedio di Asola, 1544-1545, collezione privata

San Marco libera uno schiavo, 1548 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Si pensa che Tintoretto avesse cercato un contratto con la Scuola Grande di San Marco nel 1542, quando venne commissionata la decorazione della sala capitolare: all'artista vennero preferiti dei decoratori, che avrebbero impiegato meno tempo per la realizzazione delle opere richieste.

Cinque anni dopo Marco Episcopi, padre della promessa sposa dell'artista, venne nominato *guardian da matin* e questo facilitò una commissione favorevole per Jacopo. Episcopi era figlio di Pietro, farmacista a campo Santo Stefano, che aveva delle proprietà date in affitto a tintori di sete e velluti: per questo, o per il semplice fatto che in qualità di farmacista commerciasse anche pigmenti, si suppone che avesse dei contatti con Battista Robusti.[11]

Nell'aprile del 1548 venne collocata, sulla parete rivolta verso campo Santi Giovanni e Paolo, la tela raffigurante *Il miracolo di San Marco*: subito Tintoretto ricevette le lodi dell'Aretino.

> «(...) le cere, l'arie e le viste de le turbe, che la circondano, sono tanto simili agli effetti ch'esse fanno in tale opera, che lo spettacolo pare più tosto vero che finto»
>
> (Pietro Aretino[12])

Nel frattempo, nel 1547, Tintoretto si trasferì a Cannaregio, vicino alla chiesa della Madonna dell'Orto: qui iniziò una collaborazione con i canonici di San Giorgio in Alga, responsabili della chiesa, che avevano intenzione di rinnovarla. Realizzò così diverse opere, che vanno dalla decorazione dell'organo con la *Presentazione della Vergine al Tempio*, alla Cappella Contarini, ultimata nel 1563; collaborò anche con i fratelli Cristoforo e Stefano Rosa, che si occuparono del soffitto trompe-l'œil in legno, in cui Tintoretto inserì dipinti raffiguranti episodi dell'Antico Testamento e, nel cleristorio, dodici nicchie contenenti ritratti di profeti e sibille, aperto riferimento alla Cappella Sistina di Michelangelo. La maggior parte di queste opere andò perduta durante il restauro in stile neogotico del XIX secolo. Per ottenere questa commissione, Tintoretto chiese un pagamento che poteva coprire a malapena le spese dei materiali: è però probabile che un successivo compenso gli giunse dalla famiglia Grimani, che aveva una cappella all'interno della chiesa[13].

I rapporti con la Scuola grande di San Marco continuano fino al 1566 circa, con l'esecuzione di altre tre tele raffiguranti miracoli postumi del santo: *San Marco salva un saraceno*, *Trafugamento del corpo di san Marco* e *Ritrovamento del corpo di san Marco*. Questi dipinti furono pagati dall'allora *Guardian Grande della Scuola*, Tommaso Rangone: il lavoro fu terminato presumibilmente nel 1566, data in cui il Vasari annota di averli visti.[14] A queste tele si aggiungono anche dei dipinti murali, raffiguranti i sette Vizi e le sette Virtù, di cui, però, non resta traccia.

Trafugamento del corpo di san Marco, 1562 circa, Gallerie dell'Accademia

Conclusi per il momento i rapporti con la Scuola Grande di San Marco, il pittore ottenne un incarico importante per l'Albergo della Scuola della Trinità, una confraternita minore: l'edificio si trovava dove ora sorge la Basilica di Santa Maria della Salute. Inizialmente, la commissione era stata affidata a Francesco Torbido: non si conosce il motivo della rescissione del contratto, ma si può supporre che sia stato preferito Tintoretto per un'offerta più vantaggiosa, come egli era solito procurarsi le commissioni[15].

Per l'Albergo della Scuola, tra il 1551 e il 1552, eseguì un ciclo di dipinti ispirati alle storie della Genesi, tra cui la *Creazione degli animali*, il *Peccato originale* e *Caino e Abele*: nell'ideazione delle composizioni, prese spunto da opere di artisti contemporanei, come Tiziano e il suo collaboratore Gerolamo Tessari, o del passato di Venezia, come Vittore Carpaccio e le sue *Storie di sant'Orsola*. Il dipinto del *Peccato originale* influenzerà in seguito un artista come Giambattista Tiepolo.

Nelle tele che dipinge per le Scuole Grandi a Venezia, Tintoretto realizza quadri che sembrano grandi palcoscenici in cui si materializzano gli episodi miracolosi in cui dominano la gestualità drammatica dei personaggi, i forti e antinaturalistici contrasti fra luci e tenebre che evidenziano anche simbolicamente l'eccezionalità dell'evento rappresentato.

La Scuola Grande di san Rocco

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Scuola Grande di San Rocco****.*

Fondata nel 1478, già nel 1489 poteva vantare il titolo di “Grande”: come le altre Scuole, si proponeva di offrire ai propri membri “onorata sepoltura”[16], assistenza in caso di malattia, doti per le figlie, case di accoglienza per le vedove. Le Scuole gareggiavano tra loro non solo in opere pie, ma anche in magnificenza delle decorazioni: Tintoretto aspirava a diventare artista “ufficiale” della Scuola Grande di San Rocco già agli albori della propria carriera. Quando nel 1542 furono commissionati i primi lavori per la

San Rocco risana gli appestati, 1549, Scuola Grande di San Rocco

Scuola [17] vennero però convocati, come nel caso della Scuola Grande di san Marco, dei decoratori: sette anni dopo, finalmente, Tintoretto si vide assegnare la sua prima commissione, *San Rocco risana gli appestati*, per la chiesa adiacente alla Scuola.

Per la commissione successiva, però, il pittore dovette aspettare ancora: infatti Tiziano, geloso del suo successo, si rifece vivo come membro della scuola e si offrì di eseguire delle opere per l'albergo. Questo si concluse in un nulla di fatto e Tintoretto, nel 1559, ricevette una nuova commissione: si trattava dell'esecuzione degli sportelli dell'armadio che conteneva gli argenti sacri di San Rocco.

Nel 1564, Tintoretto presentò alla *Giunta* l'ovale di *San Rocco in Gloria*, da collocare nella sala principale dell'Albergo: la Scuola stava progettando un concorso che avrebbe coinvolto anche altri artisti oltre Tintoretto, per l'assegnazione dell'ovale in questione. Dai documenti si evince che uno dei membri della confraternita, Mara Zuan Zignoni, era disposto a sborsare 15 ducati perché la commissione non fosse assegnata a Tintoretto[18]: questo indica che già si pensava al suo nome per il lavoro.

San Rocco in Gloria, 1564, Scuola Grande di San Rocco

Il Vasari narra che al contrario dei colleghi coinvolti nel concorso, intenti ad eseguire studi preparatori, Tintoretto prese le misure esatte dell'opera, la dipinse e la collocò direttamente ove prestabilito: alle proteste dei confratelli, che avevano richiesto disegni e non un'opera finita, rispose che quello era il suo modo di disegnare e che era disposto a donare loro l'opera.[18]

Con la sua offerta decisamente vantaggiosa, l'artista riuscì ad ottenere l'incarico tanto desiderato, seppur destando “scalpore e malcontenti”[19].

Nonostante ciò, l'undici marzo dell'anno successivo, con 85 voti a favore e 19 contrari, Tintoretto fu nominato membro della Scuola: in concomitanza con la sua elezione, venne incaricato dell'esecuzione di un ciclo di dipinti per le pareti della sala dell'Albergo, che avrebbero dovuto rappresentare la Passione di Gesù. Anziché iniziare in ordine cronologico, quindi con il *Cristo davanti a Pilato*, Tintoretto preferì eseguire per prima la *Crocifissione*: l'anno successivo la decorazione della sala era terminata e l'artista si rivolse nuovamente alla chiesa del santo.

Già nel 1549 aveva eseguito il *San Rocco risana gli appestati*: ora aveva la possibilità di concludere il ciclo, pensato composto da quattro tele, tra cui quella che spicca maggiormente è il *San Rocco in carcere* (1567). Nel 1575 il restauro del soffitto della sala Grande era stato ultimato e venne dato il via libera all'esecuzione delle tele, già progettate da tempo da Tintoretto: nell'estate dello stesso anno, però, Venezia venne sconvolta dalla peste. Forse per assicurare la clemenza del Santo, protettore degli appestati, verso di sé e la propria famiglia, l'artista si offrì di eseguire senza alcun compenso la tela centrale: l'anno successivo, in occasione della festa del Santo, la tela venne inaugurata. Solo alcuni giorni dopo, giunse la notizia della morte di Tiziano e di suo figlio Orazio.

Per le altre due tele del soffitto, eseguite nel 1577, Tintoretto prese spunto dall'orazione che il doge tenne a San Marco, come richiesta di Salvezza e incoraggiamento alla popolazione rimasta: Alvise I Mocenigo ricordò gli episodi biblici della manna e della sorgente fatta scaturire da Mosè, che l'artista raffigurò su due grandi tele. Per questo lavoro chiese il compenso relativo unicamente alle spese per i materiali impiegati, e così si offrì di fare anche per le opere successive: chiese alla Scuola come unico compenso un pagamento di

100 ducati annui, somma di molto inferiore a quella percepita, per esempio, dal collega Tiziano quando era al servizio degli Asburgo. Questa richiesta si spiega con la grande devozione dell'artista verso il Santo, verso cui si sentiva debitore per aver avuto la famiglia salva durante la terribile pestilenza di quegli anni[20].

Tintoretto lavorò alla Sala Capitolare fino al 1581, illustrando scene tratte dall'Antico Testamento per il soffitto e dal Nuovo per le pareti. L'anno successivo iniziò a dipingere per la Sala Inferiore, con dipinti ispirati alla vita di Maria e di Gesù.

I ritratti

Il ritratto di Girolamo Priuli, 1559 circa, Detroit Institute of arts.

Una delle maggiori fonti di entrate per la bottega di Tintoretto era costituita dai ritratti, nonostante la grande concorrenza che doveva affrontare a Venezia, in particolare quella di Tiziano: sembra che in questo particolare settore l'artista si facesse aiutare dai figli Marietta e Domenico, e che la bravura della figlia al tempo fosse ben nota. La ritrattistica era un ottimo modo di farsi conoscere presso le alte sfere e ottenere così incarichi importanti.

Per un ritratto era fondamentale il tempo di esecuzione: spesso il soggetto non poteva permettersi lunghe sedute di posa, sia perché stancanti, sia perché impossibilitato ad allontanarsi troppo dai propri affari. Per questo, si usava eseguire una serie di studi veloci dal vero, da rielaborare poi per il dipinto vero e proprio: questi studi potevano essere conservati e riutilizzati anche in altre occasioni, come per esempio nel caso dei ritratti di sovrani in più versioni.

Girolamo Priuli, divenuto doge nel 1559, incaricò Tintoretto dell'esecuzione del suo ritratto: Andrea Calmo, amico dell'artista, riferisce che l'opera fu completata in mezz'ora. Tintoretto aveva infatti preparato per tempo la tela; la posa era già abbozzata, dato che i ritratti dogali avevano uno schema determinato; le rifiniture e i panneggi delle vesti venivano eseguiti poi nello studio del pittore, con l'ausilio di manichini e stoffe.

Nel caso in cui un ritratto dovesse essere inserito in un'opera di grandi dimensioni, come per esempio un dipinto votivo, Tintoretto soleva eseguirlo su una tela tesa su un telaio provvisorio, per poi farlo cucire direttamente sulla tela più grande.

Oltre alle personalità di spicco della Venezia contemporanea, come nobili e politici, tra i ritratti realizzati si annoverano anche quelli di alcune tra le più famose cortigiane dell'epoca: tra queste si ricorda Veronica Franco, donna colta e istruita che si dilettava di poesia, frequentava le case nobili come quella dei Venier ed entrò persino nelle grazie di Enrico III di Francia. Tintoretto ritraeva le cortigiane anche nelle vesti di eroine della mitologia, come Leda, Danae o Flora. Nei ritratti di queste fanciulle si può riconoscere la "professione" di cortigiana grazie agli attributi tipici che posseggono: gioielli preziosi, girocolli di perle, pettini decorati o specchi.[21]

La maturità

Alla metà del secolo, morti Tiziano e Bonifacio de' Pitati, i due nomi maggiori del panorama artistico veneziano sono quelli di Tintoretto e di Paolo Veronese: nonostante la Repubblica si stesse avviando verso il declino a causa della riduzione della sua importanza nelle rotte commerciali causate dalla scoperta delle

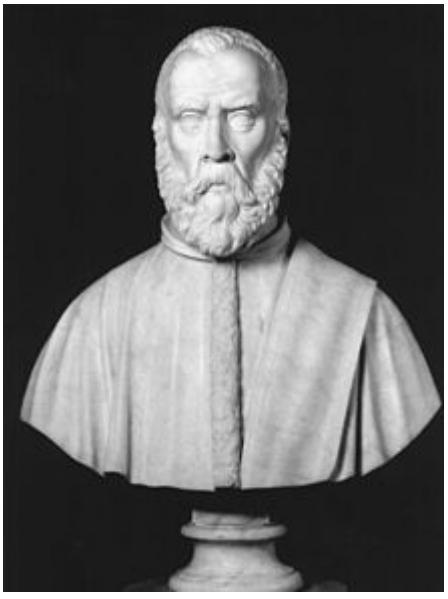
Americhe, delle sconfitte contro i Turchi e contro la Lega di Cambrai, le richieste di opere d'arte continuavano a pieno ritmo, grazie alla spinta della Controriforma e del conseguente rinnovamento degli edifici religiosi.

Francesco dei Gherardini ritratto dal Tintoretto nel 1568. Ca' Rezzonico di Venezia.

Veronese era un rivale non solo per la sua bravura, ma anche per la giovane età: da poco giunto a Venezia, riuscì già nel 1553 ad ottenere una commissione per Palazzo Ducale.[22]

È in questo periodo che Tintoretto si dedicò a commissioni impegnative, in particolare cicli decorativi per chiese, scuole e per Palazzo Ducale: in queste opere, l'artista «approfondisce la componente dinamica delle composizioni»[23], ricorrendo a scorci e prospettive che esaltano il dinamismo delle scene illustrate.

Le *Storie della Genesi*, realizzate per la Scuola della Trinità nei primi anni del decennio 1550, trovano un importante supporto ai personaggi nel paesaggio, tema poco usuale per Tintoretto, che lo sfrutta per evidenziare e accompagnare il racconto, anche se non riesce ad ottenere la stessa forza che si può invece notare in Giorgione o Tiziano.[23] Il *Compianto sul corpo di Cristo*, ora al Museo civico Amedeo Lia a La Spezia, si colloca tra il 1555-1556, influenzato dall'opera di Paolo Veronese. Le innovazioni paesaggistiche si condensano in *Susanna e i vecchioni* del 1557: qui la natura che circonda la scena scandisce la narrazione, portando l'occhio dell'osservatore, indubbiamente attratto dalla prorompente nudità di Susanna, verso i due vecchi lascivi, fino al giardino sullo sfondo, un Eden irraggiungibile.



Busto di Tintoretto, opera di Antonio Bianchi del 1858

Per due anni, fu impegnato con i dipinti realizzati per il coro della chiesa della Madonna dell'Orto, consegnati nel 1563: si trattava di due teleri di grandi dimensioni, 14,5 x 5,8 metri, raffiguranti l'*Adorazione del vitello d'oro* e il *Giudizio Universale*, e cinque spicchi dedicati alle Virtù. Per il *Giudizio* si ispirò indubbiamente alla *Gloria* di Tiziano e al *Giudizio Universale* di Michelangelo.[24]

Nello stesso periodo, Tommaso Rangone, Guardian Grande della Scuola Grande di San Marco, si offrì di far eseguire a proprie spese tre dipinti raffiguranti i miracoli del santo: la commissione fu affidata a Tintoretto, che già aveva lavorato per la Scuola. Continuò così la relazione dell'artista con la Scuola Grande di San Marco, che si protrasse fino al 1566 circa, con l'esecuzione delle tele *San Marco salva un saraceno durante un naufragio*, *Trafugamento del corpo di San Marco* e *Ritrovamento del corpo di San Marco*. A queste, si aggiunsero anche dei dipinti murali, raffiguranti i sette Vizi capitali e le sette Virtù, cardinali e teologali, di cui, però, non resta traccia.

Il 6 marzo del 1566 venne nominato membro della prestigiosa Accademia delle arti del disegno, nata a Firenze per volere di Vasari, sotto la protezione di Cosimo I, e che raggruppava sotto di sé gli artisti più importanti del tempo.

Ancora una volta, gli venne affidata un'importante commissione da una Scuola, quella del Santissimo Sacramento, di cui era Guardiano Christino de' Gozi[25]: si trattava dell'esecuzione di due teleri per la chiesa di San Cassiano, raffiguranti la *Discesa nel Limbo* e la *Crocifissione*.

Giulio Carlo Argan scrive[26]:«La repubblica veneta è il solo stato italiano in cui l'ideale religioso si identifichi con l'ideale civile, e questo ideale si riflette ugualmente, benché con accenti diversi, nella pittura dei due maestri. Della Venezia del Cinquecento Tintoretto esprime la coscienza del dovere e della responsabilità civile, lo spirito profondamente cristiano che la conduce alla guerra contro i turchi e al drammatico trionfo di Lepanto; il Veronese invece, è l'interprete dell'apertura intellettuale e del civile modo di vita che fanno della società veneziana (...) la società più libera e culturalmente avanzata. Il sentimento del dovere e quello della libertà hanno una fonte comune, l'ideale umanistico della dignità umana; e poiché questo è sentito, nell'arte del tempo, soltanto dai maestri veneti (dal Palladio architetto non meno che dai pittori), si spiega come la loro opera custodisca e tramandi al secolo successivo (al Caravaggio, ai Carracci, al Bernini e al Borromini) la grande eredità della cultura umanistica» (cioè dell'Umanesimo e del Rinascimento). Più oltre Argan scrive che in Tintoretto[27] «la natura è visione fantastica turbata quasi ossessiva; [...] la storia è tormento spirituale, tragedia». "Le visioni tintorettesche non sono estatiche, contemplative, rasserenanti ma, all'opposto, agitate, drammatiche, tormentate. Non placano, intensificano fino al parossismo il *pathos* dell'esistenza."[28]

La ricostruzione di Palazzo Ducale

Già nel 1566 Tintoretto aveva lavorato per Palazzo Ducale, con cinque tele da collocare nella Saletta degli Inquisitori: il Borghini le nomina come l'*Allegoria del Silenzio* e le *Virtù*.[29] Nello stesso periodo, gli giunse, dopo tante commissioni per istituti religiosi, anche un importante incarico da parte dello stato: una tela di grandi dimensioni raffigurante il *Giudizio Universale* da collocare nella Sala dello Scrutinio, che il Ridolfi descrive come fosse "*tale il motivo, che cagionava quella pittura, che atterriva gli animi a vederla*".[30] Assieme a questa, realizzò anche la rievocazione della Battaglia di Lepanto, per il doge Alvise I Mocenigo: entrambe le tele vennero distrutte nell'incendio del 1577, che devastò Palazzo Ducale proprio ad un anno di distanza dalla grave pestilenza che aveva decimato la popolazione.[31]

La bottega dell'artista venne anche coinvolta nella decorazione della Libreria Sansoviniana, affidata a maestri come Veronese, Salviati, Andrea Schiavone: a Tintoretto venne affidata l'esecuzione delle cinque tele dei *Filosofi*, anche se i critici contemporanei riportano undici o addirittura dodici tele.[32] Allo stesso periodo risalgono anche i cartoni per mosaici da collocare in San Marco[7]: la *Presentazione al Tempio* è fedele al mosaico bizantino in uno "stile volutamente arcaico"[33] e le analogie con *La Circoncisione* realizzata da Domenico per la Scuola di San Rocco ne fanno ricondurre l'ideazione al figlio dell'artista.

Pur ancora impegnato con la Scuola di San Rocco, Tintoretto accettò di lavorare alla ricostruzione di Palazzo Ducale, a cominciare dal soffitto della Sala delle Quattro Porte, con gli affreschi negli scomparti ideati da Francesco Sansovino: le decorazioni hanno per tema la personificazione di Venezia e i suoi domini di terraferma.

Nel 1574 acquista una casa nella fondamenta dei Mori presso la Chiesa di San Marziale, dove abiterà fino alla morte: per l'altare maggiore della chiesa, l'artista aveva già realizzato, tra il 1548 e il 1549, una pala raffigurante *San Marziale tra i santi Pietro e Paolo*.

Ancora impegnato con le commissioni per Palazzo Ducale, nel 1579 ricevette l'incarico dal duca Guglielmo Gonzaga per la realizzazione di una serie di opere da collocare nel Palazzo Ducale di Mantova: si tratta di un ciclo formato da otto grandi tele - noto come *Fasti gonzagheschi* - raffigurante episodi bellici e cortesi che hanno per protagonisti marchesi e duchi della stirpe dei Gonzaga. Nel settembre del 1580 Tintoretto si recò di persona a Mantova con la moglie Faustina, ospiti del fratello Domenico, per l'inaugurazione delle opere collocate nella Sala dei Duchi.

L'incendio del 1577 distrusse anche l'affresco del Guariento che occupava la parete delle tribune del Doge e dei Consiglieri nella Sala del Maggior Consiglio: nel 1580 venne indetto un concorso per l'assegnazione dell'incarico, cui parteciparono assieme a Tintoretto anche Veronese, Francesco Bassano figlio di Jacopo e

Il Paradiso, Sala del Maggior Consiglio:

Jacopo Palma il Giovane. Inizialmente affidata la commissione a Veronese e Bassano, venne poi rilevata da Tintoretto alla morte di Veronese, nel 1588.

L'immenso dipinto (7,45x24,65 metri) raffigurante il *Paradiso* venne realizzato a pezzi, nello studio di San Marziale, con un grande contributo della bottega e in particolare del figlio Domenico, che si occupò anche della connessione delle tele in loco. A differenza del bozzetto iniziale, che vedeva come protagonista Maria incoronata, il dipinto è incentrato sulla figura di Cristo Pantokrator, "doge divino"[34].

Ad oltre 70 anni, nello stesso anno della morte, Tintoretto ebbe ancora la forza di dedicarsi a due grandi opere per la Basilica di San Giorgio Maggiore, gli *Ebrei nel deserto e la caduta della manna* e un'*Ultima cena*: ancora per San Giorgio, eseguì la *Deposizione nel sepolcro*, che si può collocare tra il 1592, data di costruzione della cappella dei morti, e il 1594, data del pagamento.

Dopo una febbre di due settimane, Tintoretto morì il 31 maggio 1594 e venne sepolto, dopo tre giorni, nella chiesa della Madonna dell'Orto, nella cripta della famiglia Episcopi.[35] Secondo quanto riportato da un cartografo e committente artistico coevo, Ottavio Fabri, Tintoretto dopo essere morto, per volontà testamentaria, fu disteso per terra per quaranta ore, apparentemente nel tentativo di resuscitare. Scrive infatti il Fabri a suo fratello Tullio che si trovava a Costantinopoli: *il Tentoretto Dominica se ne morì et d'ordine di suo testamento è stato tenuto 40 hore sopra terra, mà no' è ressussitato*. Vi è inoltre da notare come il 31 maggio fosse un martedì e non una domenica.[36]

Tecnica pittorica

Disegno preparatorio per *Vulcano e Venere*, gessetto su carta.

Dalle analisi effettuate negli anni '70 su campioni prelevati dalle tele della Scuola Grande di San Rocco, si sono ottenute preziose informazioni riguardo ai materiali e alle tecniche impiegate da Tintoretto.[37]

Le tele utilizzate, in tutti i campioni, si sono rivelate essere di lino, con differenti armature, sia semplici come il *tabì*, simile a quella del taffetà, che più robuste come la spina di pesce. La scelta della trama non sembra essere dipendente dal tipo di dipinto o dalla sua collocazione, piuttosto dal suo committente: ad esempio, per l'*Ultima Cena* Tintoretto ha utilizzato una trama grossolana, nonostante il dipinto sia visibile da una distanza ravvicinata.[37]

Come già accennato riguardo al *Paradiso*, non era raro che i dipinti venissero realizzati su tele cucite assieme: i telai dell'epoca potevano infatti realizzare altezze fino a 110 cm.[37] Solitamente, le cuciture venivano effettuate prima dell'esecuzione del dipinto, in modo tale che fossero il più possibile invisibili, e soprattutto che non si trovassero in corrispondenza di parti importanti come mani e volti: era preferibile inoltre utilizzare pezze con la stessa trama, per avere una maggiore uniformità. Tintoretto invece pare non prestare attenzione a questi accorgimenti: utilizza ritagli di tela con trame diverse tra loro, con cuciture anche evidenti, come nel caso del volto della Vergine nella *Fuga in Egitto*, della Scuola di San Rocco.[37]

Le imprimiture più comuni erano composte da uno strato sottile di gesso e colla, derivate da quelle già utilizzate nella pittura su tavola: il fondo chiaro dava una maggior luminosità ai colori successivamente stesi. Tintoretto preferiva invece un fondo scuro, steso sull'imprimitura a gesso o direttamente sulla tela: le analisi hanno rivelato che non si tratta di un colore bruno uniforme, bensì di un impasto ottenuto con i residui delle tavolozze, data la presenza di particelle colorate microscopiche.[38] Sul fondo così preparato era possibile dipingere sia i toni chiari che gli scuri, lasciando anche trasparire il fondo stesso: questo era possibile nei casi in cui il dipinto si fosse trovato in zone buie o in ombra e contribuiva a velocizzare notevolmente l'esecuzione del dipinto.

Il Ridolfi racconta che l'artista era solito approntare dei piccoli "teatrini" per studiare la composizione delle opere e l'effetto delle luci: panneggiava le vesti su modellini di cera, che poi disponeva in "stanze" costruite con cartoni, illuminate da candele. Per lo studio degli scorci, appendeva manichini al soffitto dello studio: questo è evidente dal confronto di due dipinti, il *Miracolo di san Marco che libera lo schiavo* e il *San Rocco in carcere confortato da un angelo*, in entrambi i quali si può riconoscere un modello simile utilizzato per le figure sospese.

Per gli studi a gesso, Tintoretto era affezionato alla carta azzurra che tanto andava di moda a Bologna e che gli permetteva di utilizzare sia gli scuri che le lumeggiature.[39]

Famiglia ed eredità

La tomba del Tintoretto - Madonna dell'Orto

Nel 1550 sposò Faustina Episcopi, da cui ebbe 7 figli, mentre ebbe una figlia illegittima da una straniera: Marietta, la primogenita, fu l'unica ad avere abbastanza talento da poter seguire le orme del padre. Già a 16 anni era richiesta come ritrattista da committenti di una certa importanza: tra il 1567 e il 1568 il mercante Jacopo Strada aveva commissionato a Tiziano un proprio ritratto, mentre per quello del figlio Ottavio, evidente *pendant* del proprio, si era rivolto a Marietta. Per evitare che la figlia venisse "rapita" dalle corti estere, Tintoretto la diede in moglie all'orefice veneziano Marco Augusta.[40] Nel 1590, a poco più di trent'anni, Marietta morì: venne sepolta nella chiesa della Madonna dell'Orto.

Domenico, di quattro anni più giovane (1560 - maggio 1635), scelse di portare avanti la bottega paterna a discapito della propria vita privata: amante della letteratura, dovette farsi carico del mantenimento della madre e delle sorelle. La bottega, sotto la sua guida, perse il prestigio che aveva conosciuto con il capostipite. Tra le opere prodotte brillano maggiormente i ritratti per la loro freschezza, mentre le composizioni con più figure si presentano più pesanti e stereotipate. Morì nel 1635: quattro anni dopo, il suo collaboratore Sebastiano Casser sposò la sorella di Domenico, Ottavia, ormai più che ottantenne, tentando inutilmente di risollevare le sorti della bottega.[35]

Di Giovan Battista si conosce molto poco, probabilmente morì in giovane età; Marco (12 marzo 1563 - ottobre 1637) preferì diventare attore, contro il volere della famiglia. Perina (1562-1646) e Ottavia (n.1570) scelsero la vita del convento di Sant'Anna, a Venezia; anche delle altre due figlie, Altura e Laura, non si sa molto.

In vita, Tintoretto trattò i figli e le figlie con pari dignità, cercando di lasciar loro di che vivere: nella richiesta per la senseria del 1572 fece il nome dei maschi come quello delle femmine e nel testamento nominò tutti loro come suoi eredi.[41]

Opere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Opere del Tintoretto***.

Intitolazioni

- Gli è stato intitolato il cratere Tintoretto sul pianeta Mercurio.
- A Tintoretto è dedicato un cocktail, facente parte della categoria degli sparkling, variante del cocktail Bellini, anch'esso inventato da Giuseppe Cipriani dell'Harry's Bar di Venezia.
- Il cantautore britannico David Bowie era un estimatore del Tintoretto e ne possedeva un'opera[42]. A lui ha dedicata l'etichetta di produzione *Jones/Tintoretto Entertainment Company.*

Letteratura

Tintoretto e la sua famiglia sono i protagonisti del romanzo storico La lunga attesa dell'angelo di Melania Mazzucco.

Note

Esplicative

1. ^ La luce del Tintoretto, infatti, evidenzia i personaggi e gli oggetti staccandoli da qualsiasi contesto reale e proiettandoli nello spazio scenografico di una fantasia.
2. ^ I lucchesi venivano definiti dai veneziani come "toscani" in Krischel, 2000, p. 6.

Bibliografiche

1. Louis Mayeul Chaudon, G. M. Olivier-Poli, M. Morelli, *Nuovo dizionario istorico*, p. 270
2. Alberto Angela, *Stanotte a...*: *Stanotte a Venezia*, Rai 1, 13 giugno 2017, a 01 h 21 min 44 s. URL consultato il 23 giugno 2017.
3. ^ *Caravaggio e Tintoretto Un legame illuminato*, su *www.laprovinciadicomo.it*. URL consultato il 5 luglio 2022.
4. ^ *10 Famosi artisti del Rinascimento e i loro capolavori | Info Cafe*, su *info-cafe-wuppertal.org*. URL consultato il 5 luglio 2022.
5. Krischel, 2000, p. 6.
6. Krischel, 2000, p. 9.
7. Bernari e de Vecchi, 2000, p. 83.
8. ^ Zuffi, 1993, p. 6.
9. ^ Krischel, 2000, pp. 14-15.
10. ^ Bernari e de Vecchi, 2000, p. 88.
11. ^ Krischel, 2000, p. 50.
12. ^ Krischel, 2000, p. 30.

13. ^ Krischel, 2000, p. 70.
14. ^ Bernari e de Vecchi, 2000, p. 104.
15. ^ Krischel, 2000, p. 78.
16. ^ Krischel, 2000, p. 102.
17. ^ Andrea Erboso e Giovanni Giubbini, *Tintoretto. L'uomo,i documenti e la storia 1519-1594*, Marsilio, 2019.
18. Bernari e de Vecchi, 2000, p. 107.
19. ^ Krischel, 2000, pp. 106-107.
20. ^ Krischel, 2000, p. 123.
21. ^ Marini, 2004, pp. 48-49.
22. ^ Krischel, 2000, p. 124.
23. Francalanci, 1989, p. 327.
24. ^ Zuffi, 1993, p. 49.
25. ^ Bernari e de Vecchi, 2000, p. 111.
26. ^ Argan, 1979, p. 199.
27. ^ Argan, 1979, p. 202.
28. ^ Argan, 1979, p. 195.
29. ^ Bernari e de Vecchi, 2000, p. 110.
30. ^ Zuffi, 1993, p. 54.
31. ^ Zuffi, 1993, p. 11.
32. ^ Bernari e de Vecchi, 2000, p. 113.
33. ^ Krischel, 2000, p. 128.
34. ^ Krischel, 2000, p. 127.
35. Krischel, 2000, p. 133.
36. ^ E. Panepinto, *Ottavio Fabri, perito et ingegnero publico*, Università degli Studi di Verona, tesi di laurea a.a. 2008/2009, p. 37
37. Plesters e Lazzarini, 1996, p. 275.
38. ^ Plesters e Lazzarini, 1996, p. 276.
39. ^ Krischel, 2000, p. 92.
40. ^ Krischel, 2000, p. 130.
41. ^ Krischel, 2000, p. 131.
42. ^ *Bowie e Tintoretto*, su *artslife.com*.

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, 1979.
- Nino Barbantini, *La mostra del Tintoretto. Catalogo delle opere*, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1937.
- Calo Bernari e Pierluigi de Vecchi (a cura di), *L'opera completa del Tintoretto*, in *Classici dell'Arte Rizzoli*, Rizzoli, 2000, ISBN 978-88-17-27336-7.
- Ernesto Francalanci, *Da Giotto a Caravaggio. Letture di opere fondamentali della pittura italiana*, Istituto geografico De Agostini, 1989, ISBN 88-402-0374-5.
- Francesca Marini, *Tintoretto*, a cura di Filippo Pedrocco, Milano, Rizzoli, 2004.
- Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, 1950.
- Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Tintoretto: le opere sacre e profane*, 1982.
- Rodolfo Pallucchini e con note storiche di Mario Brunetti, *Tintoretto a San Rocco*, 1937.

- Joyce Plesters e Lorenzo Lazzarini, *I materiali e la tecnica dei Tintoretto della Scuola di San Rocco*, in Lionello Puppi e Paola Rossi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 24 novembre - 26 novembre 1994*, Padova, Il Poligrafo, 1996, ISBN 88-7115-063-5.
- (EN) Roland Krischel, *Jacopo Tintoretto, 1519-1594*, Kőnemann, 2000, ISBN 978-3-8290-2876-9.
- Stefano Zuffi, *Tintoretto*, Milano, Electa, 1993, ISBN 978-88-435-4366-3.
- Marsel Grosso e Gianmario Guidarelli, *Tintoretto e l'architettura*, Venezia, Marsilio, 2018, ISBN 978-88-317-4346-4.
- Emma Sdegno, *Tintoretto e secondo John Ruskin, un'antologia veneziana*, Venezia, Marsilio Editori spa, 2018, ISBN 978-88-317-4347-1.

Voci correlate

- Tintoretto - Un ribelle a Venezia
- Tintoretto, il primo regista

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Jacopo Tintoretto**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Jacopo Tintoretto (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jacopo_Tintoretto?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) Rodolfo Pallucchini, *Tintoretto*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Marsel Grosso, *ROBUSTI, Jacopo, detto Tintoretto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 88, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.
- *Tintoretto*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (EN) *Opere di Tintoretto*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (EN) *Bibliografia di Tintoretto*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (EN) Sortais, Gaston, *Il Tintoretto*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- Recensione della mostra Tintoretto (http://mostreemusei.sns.it/index.php?page=_layout_mostra&id=991&lang=it) (Roma, Scuderie del Quirinale, 25 febbraio - 10 giugno 2012)
- *La mostra Tintoretto alle Scuderie del Quirinale sul portale RAI Arte*, su *arte.rai.it*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 95161574 (https://viaf.org/viaf/95161574) · ISNI (EN) 0000 0001 2144 1428 (http://isni.org/isni/0000000121441428) · SBN CFIV061960 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV061960?core=autoriall) · BAV 495/43072 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_43072) · CERL cnp00396704 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00396704) · Europeana agent/base/63529 (https://data.europeana.eu/agent/base/63529) · ULAN (EN) 500011407 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500011407) · LCCN (EN) n50011866 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50011866) · GND (DE) 118622854 (https://d-nb.info/gnd/118622854) · BNE (ES) XX879326 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX879326) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX879326) · BNF (FR) cb12073989p (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12073989p) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12073989p) · J9U

	(EN, HE) 987007268954205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007268954205171) · NDL (EN, JA) 00476196 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00476196) · CONOR.SI (SL) 8554083 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/8554083) · WorldCat Identities (EN) lccn-n50011866 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50011866)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tintoretto&oldid=132775357"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 31 mar 2023 alle 17:04.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte barocca

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Roma, chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza (1642), disegnata da Francesco Borromini

Barocco è il termine utilizzato dagli storici dell'arte per indicare lo stile artistico e architettonico dominante del XVII secolo. Lo stile barocco ha fondamenti negli ultimi anni del XVI secolo, ma nasce a Roma intorno al terzo decennio del Seicento.

Indice

- **Origini e significato del termine**
- **Descrizione**
  - Architettura barocca
  - Pittura barocca
  - Scultura barocca
- **Sviluppo territoriale**
  - Spagna e suoi domini
    - Lombardia
    - Regno di Napoli
    - Colonie del Nuovo Mondo
  - Paesi Bassi
  - Roma e Stato della Chiesa
  - Venezia
  - Genova
  - Ducato estense e Ducato Farnese
  - Toscana
  - Ducato di Savoia
  - Francia
  - Inghilterra
  - Svezia
  - Praga
- **Protagonisti**
  - Architetti
  - Pittori
  - Scultori
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Altri progetti**

Origini e significato del termine

Il termine portoghese *barrôco* o spagnolo *barrueco* indicava la perla irregolare (in italiano scaramazza), e fu usato con riferimento all'arte per la prima volta alla fine del XVII secolo nel Dizionario dell'Académie française e nel secolo successivo nel *Dictionnaire de Trevoux* designando, con una sfumatura negativa, tutto ciò che è "irregolare, contorto, grottesco e bizzarro". In questo senso l'arte barocca era ed è considerata uno stile "anticlassico" per eccellenza, dove all'adesione delle rigide regole degli stili si andò sostituendo il capriccio dell'artista[1].

Questo giudizio negativo intrinseco, molto ben radicato sia durante il neoclassicismo, sia durante il successivo gusto romantico che prediligeva il Medioevo e il Rinascimento, sebbene sia stato decisamente superato nel campo degli studi storico-artistici, non si può dire ancora completamente dissolto da parte del pubblico generale. In ogni caso oggi si tende a sottolineare il virtuosismo della produzione artistica barocca, la sua teatralità, il coinvolgimento attivo dello spettatore, la straordinaria ricchezza di forme e colori[1].

Descrizione

Il "barocco" non può essere ridotto, come pure talora si sostiene, a mero stile dell'arte della Controriforma. Vanno soprattutto evitate valutazioni unidirezionali, dato che l'arte barocca contiene al suo interno tendenze molto variegate e talvolta contrastanti. Il barocco diviene in brevissimo tempo, grazie alla sua esuberanza, alla sua teatralità, ai suoi grandiosi effetti e alla magniloquenza profusa su ogni superficie e con ogni materiale, lo stile tanto della Chiesa cattolica che delle monarchie europee, tese verso un assolutismo che ha bisogno di esprimere il proprio potere con tutto il fasto possibile. Ciò premesso, l'influsso della Controriforma sulla nascita e lo sviluppo dell'arte e della cultura barocca è acquisizione critica pressoché universale.

Interno della chiesa del Gesù, Roma (la volta è del Baciccio)

Come era già successo nell'epoca del Gotico internazionale, uno stile solo informa quasi tutta l'Europa ed esso diviene la lingua con cui la classe dirigente riscrive la propria storia passata (come nel caso delle grandi famiglie genovesi), e traccia le linee per le future, possibili, vittorie. A Roma il rinnovamento del centro urbano fu per il papato di Urbano VIII prima, di Alessandro VII poi, un'espressione di prestigio: Roma diviene così la prima città che nella sua struttura urbanistica rispecchia il proprio ruolo politico di principale capitale europea. La piazza, un elemento architettonico che già era stato ripensato in chiave monumentale nel XVI secolo da Michelangelo Buonarroti (con la formidabile risistemazione della piazza del Campidoglio), diviene ora la chiave di ogni rinnovamento. San Pietro in Vaticano con i completamenti berniniani della piazza, piazza Navona con la chiesa di Borromini e la fontana del Bernini, piazza del Popolo con le sue tre vie (Ripetta, Lata, del Babbuino) e il suo obelisco, diventano i prototipi della nuova idea di città che si irradierà da qui a tutte le grandi capitali europee.

Alessandro Algardi, *Incontro tra papa Leone Magno e Attila* (1646-53), basilica di San Pietro in Vaticano, Roma

Le inquietudini esistenziali del Seicento si tradussero in mobilità e instabilità: linee curve, serpentine, spirali, torsioni, dominarono la scultura e l'architettura del tempo, così come le ardite metafore della lirica contraddistinsero la letteratura dell'epoca. Furono privilegiati la *monumentalità*, gli *effetti drammatici* e i *contrasti di luce*. In particolare fu ricercato l'*illusionismo*, un effetto di inganno che

traducesse in arte la perdita di certezze dominante nell'epoca. L'illusionismo, cioè la sovrapposizione tra realtà, rappresentazione e finzione, si manifestò in pittura con prospettive impossibili e giochi di specchi che rendevano un'immagine deformata della realtà[2].

Architettura barocca

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura barocca***.

In architettura, dove le necessità costruttive sono prioritarie rispetto a quelle espressive, il gusto barocco si manifesta con la monumentalità delle costruzioni.

Gli artisti, sensibili alle nuove epoche, non erano più soddisfatti dalla perfezione dei modelli classici. Da qui il superamento delle figure lineari e perfette e la predilezione per forme più complesse ed elaborate. Il barocco viene definito da Heinrich Wölfflin (1888) come quel periodo in cui il cerchio lascia il posto all'ovale, modificando l'equilibrio compositivo e generando più vividi effetti pittorici.

L'architettura barocca sviluppa alcune tendenze già evidenti nel Manierismo del XVI secolo, il quale a sua volta aveva infranto il rigore formale del Rinascimento. Se gli architetti manieristi alterano l'impaginazione rigorosa delle facciate rinascimentali aggiungendovi temi e decorazioni caratterizzati da un raffinato e oscuro intellettualismo, senza modificare la logica planimetrica e strutturale delle facciate negli edifici, gli architetti barocchi modificano quell'architettura sia nelle piante, sia nelle partiture di facciata, in funzione di una concezione spaziale nuova. Le facciate delle chiese non costituiscono più la terminazione logica della sezione interna, ma divengono un organismo plastico che segna il paesaggio dallo spazio interno alla scena urbana.

La forma usata principalmente è la linea curva; tutto doveva prendere andamenti sinuosi, persino le gambe di una sedia o di un tavolo. Le curve non dovevano essere semplici ma complesse come ellissi, spirali o curve a costruzione policentrica. È il forte senso della teatralità di quel periodo che spinge l'artista all'esuberanza decorativa, all'effetto sorpresa e al dramma espressivo. Le statue diventano dramma, rappresentazione, messa in scena che coinvolge il pubblico. Tra i principali architetti di questo periodo si ricordano il geniale Gian Lorenzo Bernini e la sua controparte lombarda-milanese Francesco Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Maderno con la sua discussa sistemazione della facciata della Basilica vaticana, Carlo Rainaldi, Baldassare Longhena a Venezia, Guarino Guarini a Torino, Bartolomeo Bianco a Genova, Cosimo Fanzago a Napoli, il protagonista del barocco milanese Francesco Maria Richini, Rosario Gagliardi e Vincenzo Sinatra in Sicilia.

Fuori dall'Italia il Barocco fu ripreso attraverso forme derivanti dal Rinascimento e dall'architettura antica. In Francia sono da segnalare le opere di Salomon de Brosse, François Mansart, Jules Hardouin Mansart, Jacques Lemercier e Louis Le Vau; in Inghilterra, dove nel Seicento ebbe intensa fortuna l'architettura di

Andrea Palladio, il principale esponente del Classicismo barocco fu Christopher Wren, mentre nell'Europa Centrale numerosi architetti italiani e svizzeri gettarono le premesse per l'affermazione dell'architettura tardobarocca.

Pittura barocca

> 🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Pittura barocca***.

Scultura barocca

> 🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Scultura barocca***.

Sviluppo territoriale

Spagna e suoi domini

Juan Gómez de Mora, plaza Mayor a Madrid, 1619

Da massima potenza mondiale, la Spagna nel corso del XVII solcò un lento processo di declino, che la vide costretta a rinunciare ad alcuni suoi possedimenti (come i Paesi Bassi, nel 1648) e a ritirare qualsiasi pretesa di influenza in Francia (pace di Vervins, 1698). Se da un lato le ricche colonie dell'America centrale e meridionale continuavano ad essere sfruttate proficuamente, dall'altro i possedimenti europei (a partire dall'Italia meridionale, lo Stato di Milano e lo Stato dei Presidi) vivevano una recessione economica che causava miseria, moti di ribellione e consecutive repressioni. Nonostante la situazione non facile il Seicento rappresentò il Siglo de Oro dell'arte spagnola.

La sede della corte reale Madrid richiamava i migliori artisti di tutto il regno, seconda come polo attrattivo in Europa alla sola Roma. Il gusto dei sovrani si confaceva alla Controriforma, all'insegna di un'esuberante devozione religiosa. Vi convergerono Rubens, El Greco, Luca Giordano, Pompeo Leoni, ma oltre agli stranieri spiccarono gli artisti locali, che diedero vita a una stagione di irripetibile vitalità: Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo.

L'architettura sposava lo stile plateresco, dalla ricca ornamentazione ispirata agli argentieri (*plata* significa argento in spagnolo) che divenne via via più esuberante nel corso del secolo.

Tra gli altri centri iberici spiccarono Siviglia (capitale marittima della Spagna), dove attecchì precocemente il naturalismo, e Toledo, dove lavorò a lungo El Greco.

José Benito de Churriguera, altare maggiore del convento di San Esteban, Salamanca

El Greco, *Veduta di Toledo*, 1610 (Metropolitan Museum of Art, New York)

Diego Velázquez, l'*Acquaiolo di Siviglia*, 1623 (Apsley House, Londra)

Bartolomé Esteban Murillo, il *Giovane mendicante*, 1645 circa (Louvre, Parigi)

Francisco de Zurbarán, *San Serapio*, 1628 (Hartford, Wadsworth Atheneum)

Lombardia

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Barocco a Milano***.

A Milano, sebbene i governatori spagnoli si disinteressassero della crescita culturale e artistica, si sviluppò dalla fine del Cinquecento un vivace dibattito, alimentato dalle figure degli arcivescovi Carlo e Federico Borromeo (che fondò in questi anni l'Accademia Ambrosiana), e dagli artisti da essi protetti, quali il Cerano, Daniele Crespi, il Morazzone e i Procaccini. Si trattò di un'arte improntata a una severa religiosità, ma capace anche di slanci spettacolari in realizzazioni quali i Sacri Monti.

Il Cerano, Giulio Cesare Procaccini, Il Morazzone, *Quadro delle tre mani*, 1625 (Pinacoteca di Brera)

Regno di Napoli

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Barocco napoletano***.

Napoli invece mantenne saldo il ruolo di guida artistica, favorita dall'accentramento del potere vicereale, che richiedeva alla nobiltà la presenza nella capitale e favoriva la crescita demografica e la creazione di un vasto ceto di professionisti artistici. L'edilizia prosperava, sia con restauri di edifici esistenti, che con la realizzazione di nuovi, con la presenza di architetti come Cosimo Fanzago o Giovanni Antonio Dosio. In pittura fin dal 1606 il passaggio in città di Caravaggio determinò una decisa adesione al suo naturalismo, accentuato ancor più che nel maestro, nelle opere di artisti quali Battistello Caracciolo, Mattia Preti, José de Ribera e Massimo Stanzione. A questa influenza si affiancò precocemente anche l'esempio neoveneto e classicista di Guido Reni, Domenichino, Orazio Gentileschi e Nicolas Poussin.

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Barocco leccese*** *e* ***Barocco siciliano***.

In altri centri del regno l'influenza dell'architettura barocca spagnola produsse esuberanti declinazioni locali, come nel Salento e nella Val di Noto, spesso in risposta a pestilenze e terremoti.

Cosimo Fanzago, guglia di San Gennaro (1636)

Battistello Caracciolo, *Due giovani con grappoli d'uva*, 1605-10 circa (Art Gallery of South Australia, Adelaide)

Mattia Preti, *Concerto*, 1630-40 circa (Hermitage, San Pietroburgo)

José de Ribera, *Martirio di san Filippo*, 1639 (Prado, Madrid)

Lecce, Santa Croce

Noto, Duomo

Colonie del Nuovo Mondo

Cattedrale di Città del Messico

Nelle colonie americane infine furono i vari ordini religiosi a importare dall'Europa le forme artistiche, che vennero adattate gradualmente alle esigenze locali. Nei maggiori centri (quali Città del Messico, Puebla, Bogotà, Guadalajara, ecc.) si distinsero almeno tre fasi principali: una sobria plateresca, dal 1580 al 1630 circa, una "salomonica" (dal 1630 fino al 1710 circa) caratterizzata da un decorativismo assai deciso con ampio ricorso alle colonne elicoidali di ispirazione berniniana, e infine una nel corso del XVIII secolo caratterizzata dalla sporgenza della decorazione e da un ampio ricorso alla doratura. A Cuzco si sviluppò una pittura di immagini devozionali, semplificate nel disegno ma caratterizzate da una ricca ornamentazione e dal ricorso a una brillante cromia.

Paesi Bassi

Liberatisi dal dominio degli Asburgo, i Paesi Bassi si avviarono a diventare una delle più importanti potenze commerciali d'Europa. Delle diciassette provincie, le sette del Nord basavano la loro economia su un'attività mercantile assai sviluppata e abbracciavano la fede calvinista; quelle del Sud invece erano

prevalentemente agricole e di fede cattolica. Le due zone andarono distinguendosi anche dal punto di vista artistico, col Sud legato a un'arte sacra tradizionale, e il Nord invece vide la nascita dei generi destinati alla borghesia: paesaggi, nature morte, interni domestici, scene moraleggianti, marine

Rembrandt, la *Ronda di notte*, 1642 (Rijksmuseum, Amsterdam)

Il centro dominante divenne presto Amsterdam, come sede delle più importanti attività commerciali e industriali. Qui si ebbe una forte espansione urbanistica e un generale rinnovo architettonico, ispirato a un classicismo di ascendenza italiana, di cui fu il maggiore interprete Jacob van Campen, autore del municipio cittadino (1655) in un ornato stile barocco, mentre il suo successore Pieter Jansz. Post si espresse invece con uno stile più sobrio, più tipicamente olandese. Nella seconda metà del Seicento si diffusero gli ideali di essenzialità decorativa, uniformità nei colori e nelle facciate. Tra i pittori dominarono la scena Rembrandt e i suoi seguaci (Jacob Adriaensz Backer, Ferdinand Bol, Govert Flinck, ecc.), autori di intense scene religiose per la devozione domestica e di ritratti dalla forte connotazione psicologica.

Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*, 1660-61 circa (Mauritshuis, L'Aia)

A Delft, terza città dei Paesi Bassi resa ricca tra l'altro dalla cospicua produzione ceramica, si sviluppò una scuola attorno alla personalità di Carel Fabritius, con esiti ben diversi dal sofferto tizianismo di Rembrandt. Le misurate composizioni si basavano su una tavolozza prevalentemente chiara, con un interesse verso la resa spaziale di oggetti e ambienti. Si sviluppò in questo contesto la pittura di intgerni di chiese disadorni, con esponenti quali Gerrit Houkgeest, Willem van der Vliet ed Emanuel de Witte. La figura più celebre della scuola di Delft fu comunque Johannes Vermeer, creatore di delicati interni domestici, in cui il soggetto di genere spesso sottintendeva un'interpretazione in senso morale.

A Haarlem operò Frans Hals, che indagò a fondo le possibilità espressive e psicologiche del ritratto, soprattutto in una serie di ritratti di gruppo per le istituzioni locali.

Anversa invece diventava il centro principale dei Paesi Bassi del Sud, con una vivace scena artistica ispirata ai principi della Controriforma. La necessità di ripristinare le decorazioni nelle chiese dopo i disordini religiosi del 1566, fece nascere una generazione di pittori assai a suo agio con la pittura monumentale, tra i quali spiccarono le figure di Pieter Paul Rubens e di Jacob Jordaens, autori anche di raffinate scene mitologiche, storiche e di ritratti per la corte. La pittura riscopriva l'allegoria politica, come decorazione per le sedi delle funzioni pubbliche, dai municipi alle sedi di corporazioni delle arti. Accanto a questa pittura monumentale, Anversa propose anche una ricca produzione di piccole scene inserite in lussureggianti paesaggi, dal gusto quasi miniaturistico, in cui spiccarono artisti quali Jan Brueghel il Vecchio e Frans Francken.

Utrecht, potente vescovado, mantenne il ruolo di centro chiave per la produzione dell'arte religiosa. Aveva vissuto un notevole XVI secolo con la figura di Jan van Scorel, alla cui produzione tardomanierista guardò Abraham Bloemaert. Ispirandosi anche a Bartholomaeus Spranger, a Federico Barocci, a Caravaggio e a Rubens, elaborò un sofisticato stile "arcadico". A fianco di ciò si radunarono a Utrecht e dintorni un gruppo

di artisti che avevano visto a Roma le opere di Caravaggio, tra cui Hendrick Terbruggen e Gerrit van Honthorst, che si concentrarono nella resa di scene notturne illuminate da candele e animate da un realismo popolaresco.

Roma e Stato della Chiesa

Gian Lorenzo Bernini, *Fontana dei Quattro Fiumi*, 1648-1651

Roma continuò ad essere anche per tutto il XVII secolo il polo di maggiore attrazione per qualsiasi artista in cerca di fortuna. Le ampie politiche di mecenatismo promosse da Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII erano tese a ristabilire il ruolo centrale della Chiesa di Roma nel panorama europeo, attraverso un ampio rinnovo urbanistico. A ciò vanno aggiunte le sterminate ricchezze di cardinali e alti prelati, che spesso affidavano agli artisti il ruolo di promuovere la loro immagine verso i contemporanei e i posteri. Architetti, scultori e decoratori rifacevano le facciate degli edifici sacri e civili, ne ammodernavano gli interni, creavano piazze e fontane monumentali. Di tutte le opere, il fulcro principale di tutta quell'epoca fu la nuova basilica di San Pietro.

In acerrima competizione tra loro, gli artisti svilupparono a Roma nuova sensibilità "barocca", fatta di esuberanza decorativa, teatralità, illusioni ottiche e ardite sperimentazioni virtuosistiche. Tra i protagonisti assoluti Francesco Borromini e Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona e Pieter Paul Rubens, Alessandro Algardi e François Duquesnoy.

Facevano inoltre parte dello Stato della Chiesa gran parte dell'Emilia e della Romagna, dove sul finire del Cinquecento si era sviluppata una delle più originali fucine artistiche, l'Accademia dei Carracci, dove si era formato anche Guido Reni. Se la decorazione dei grandi complessi nobiliari era affidata a pittori virtuosi ma "rassicuranti" come Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, nuove tendenze energiche nascevano con artisti quali Guercino o lo stesso Algardi, formatisi a Bologna. Tra gli allievi di Guido Reni spicca anche una donna: Elisabetta Sirani. Nelle Marche, altro territorio sotto il dominio pontificio, operano artuisti classicisti quali il Sassoferrato e Simone Cantarini. In Umbria domina invece la Controriforma, con grandi opere nate per il rinnovo degli altari delle chiese.

Venezia

Basilica di Santa Maria della Salute

Nel corso del XVII secolo Venezia subì una crisi dovuta allo spostamento del baricentro dei traffici mercantili, dal Mediterraneo all'Oceano Atlantico. Il ristagno si manifestò in una più limitata disponibilità per le committenze artistiche, eccezion fatta per alcuni cantieri come la basilica della Salute di Baldassare Longhena, autore fino ad allora ancorato all'esempio dei maestri del secolo precedente, quali Jacopo Sansovino, Palladio e Vincenzo Scamozzi (come alle Fondamente Nove). La decorazione sovraccarica della nuova facciata di San Moisè, di Alessandro Tremignon (1688), dimostra come lo stile barocco facesse fatica a trovare una suo compiuta declinazione in Laguna.

Anche la pittura sembrò risentire del retaggio del secolo precedente, coi discepoli di Tiziano, Jacopo Tintoretto e Veronese ancora attivi nella prima metà del secolo (quali il Padovanino, Domenico Tintoretto, ecc.). Dalla scuola dei Bassano, oltre a complesse pala di ispirazione tizianesca, nacque anche uno stile attento al dato reale, specialmente nella resa delle figure di animali, spesso inseriti in composizioni notturne. Domenico Fetti, Pietro Della Vecchia, Sebastiano Mazzoni, oltre allo straniero Johann Liss, portarono un po' di rinnovo in un panorama spesso non all'altezza del secolo precedente. Il passaggio di Luca Giordano e l'opera di Sebastiano Ricci accesero nuove, ampie prospettive che avranno pieno compimento nel Settecento; così come il rinnovato accento sul passaggio delle opere di Marco Ricci farà da base per la fioritura del vedutismo.

Genova

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Barocco genovese****.*

Anche Genova risentiva della crisi legata al commercio nel Mediterraneo, però il XVII secolo si aprì nel segno della continuità col periodo aureo del secolo precedente. L'apertura di via Balbi portò alla costruzione di favolosi edifici, di misurata sobrietà all'esterno e di sfarzosa esuberanza all'interno. In pittura il passaggio di Rubens e poi soprattutto di Van Dyck portarono linfa vitalissima alla scuola locale, elaborando essi stessi dei traguardi fino ad allora mai raggiunti. Van Dyck ad esempio dipinse a Genova alcuni ritratti a figura intera degli aristocratici genovesi che sono tra i più felici raggiungimenti dell'intero secolo europeo. Grechetto, Bernardo Strozzi, Domenico Piola furono tra i più originali pittori genovesi.

Van Dyck, la *Marchesa Elena Grimaldi*, 1623 circa (National Gallery of Art, Washington)

In scultura Pierre Puget, Anton Maria Maragliano e Filippo Parodi seppero coniugare monumentalità e virtuosismo, con un modellato estremamente morbido e un'accentuazione del patetismo.

Ducato estense e Ducato Farnese

A Modena e Reggio Emilia, città principali del Ducato estense lavorarono Bartolomeo Schedoni, Nicolò dell'Abate e Jean Boulanger, in opere quali la Madonna della Ghiara.

A Parma, capitale del Ducato farnese, fu chiamato Agostino Carracci. Sotto la sua figura si formarono artisti rinnovatori come Giovanni Lanfranco, Alessandro Tiarini e Sisto Badalocchio. A Piacenza invece, nel rinnovamento del duomo, accorsero via via artisti forestieri (come Guercino), ma non può dirsi che vi nacque una vera e propria scuola locale.

Toscana

Firenze, come Venezia, subiva nel XVII secolo l'influsso degli artisti del secolo precedente. Emblematica in questo senso è l'esempio in scultura del Giambologna e dei suoi allievi (Pietro e Ferdinando Tacca, Clemente e Giovanni Francesco Susini), che protrassero un gusto manierista per tutta la prima metà del secolo, almeno finché Cosimo III non spedì Giovan Battista Foggini ad aggiornarsi a Roma. Non a caso gli scultori toscani più originali dei primi decenni del secolo, quali Pietro Bernini o Francesco Mochi, trovarono spazio altrove.

Pietro da Cortona, *Allegoria di Casa Medici* (1643-44, palazzo Pitti, Firenze).

In pittura la prima metà del secolo vide l'affermarsi di un misuratissimo gusto controriformato, sotto la guida di Santi di Tito, e con artisti quali il Passignano e il Cigoli che introdussero anche un certo colorismo di ispirazione veneta. Già dal 1637 il lavoro di Pietro da Cortona a palazzo Pitti diede un esempio di maggiore teatralità e vibrante dinamismo, che venne raccolto solo da alcuni artisti eccentrici, quali Giovanni da San Giovanni e poi il Volterrano. Nella seconda metà del secolo Carlo Dolci portò avanti la lezione classicista con opere dalla intensa religiosità e dalla cromia smaltata, ben in sintonia con la profonda devozione religiosa degli ultimi Medici. Verso il finire del secolo, l'arrivo a Firenze di Luca Giordano e di Sebastiano Ricci condusse a una pittura schiarita e più turbinosamente dinamica, come quella di Pier Dandini.

In architettura gli artisti di corte proseguirono la strada di un manierismo a tratti esuberante e a tratti classicista (Bernardo Buontalenti, Gherardo Silvani, Giulio e Alfonso Parigi), tenendo fuori dalla regione un vero e proprio estro barocco. Rappresentarono un'eccezione solo alcune ville legate al gusto di cardinali e aristocratici che bene conoscevano la scena romana: tra le più importanti il Cetinale nei dintorni di Siena, villa Rospigliosi nel pistoiese, villa Torrigiani presso Lucca. In effetti Lucca, repubblica indipendente, si dimostrò più disposta ad accogliere il gusto barocco, soprattutto nell'edilizia privata: ne sono esempio palazzo Mansi o palazzo Pfanner.

Ducato di Savoia

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Architettura barocca § Torino***.

I Savoia congiunsero il loro programma di ascesa politica nello scacchiere europeo a un rinnovamento della loro capitale, Torino. Oltre le mura romane, la città si ampliava e dotata di moderni edifici, grazie a uno studio di Ascanio Vittozzi. nella prima metà del secolo i nuovi palazzi rispecchiavano l'influenza della vicina Francia (come piazza San Carlo con le chiese gemelle, il palazzo Reale o il castello del Valentino).

Torino, palazzo Carignano

Dopo la metà del secolo Guarino Guarini, già allievo di Borromini, seppe trasformare la città in un laboratorio di nuove idee, con le ardite costruzioni delle cupole di San Lorenzo e della cappella della Sacra Sindone, o con la creazione di palazzo Carignano.

Francia

Nel corso del XVII secolo, sebbene travagliata da continue guerre e dissidi interni, la Francia consolidò il proprio potere, e con lo stato assoluto divenne il più importante centro politico europeo. La corte di Versailles divenne, soprattutto con Luigi XIV, il simbolo della grandezza del re e della Francia. Gradualmente Parigi andava assumendo il ruolo di guida culturale, creatrice di gusti e mode, e "capitale del mondo", un primato che avrebbe mantenuto fino alla seconda guerra mondiale.

Già al tempo di Enrico IV l'architettura ebbe un nuovo impulso dopo un lungo periodo di immobilità causato dalle guerre di religione. Guardando oltre lo stile manierista, si seguirono più strade: da un lato l'ordine monumentale, caratterizzato da simmetria e decorativismo barocco (con capofila l'architetto François Mansart), dall'altro uno stile più semplice caratterizzato dall'uso dei mattoni combinati alla pietra. Nel periodo successivo dominerà poi la scena Jules Hardouin Mansart, con l'importante cantiere della reggia.

Versailles, il Grand Trianon

Già nel 1648, l'Accademia divenne uno strumento di dominio sull'arte, che impose i principi del classicismo e dell'esaltazione del potere regale. In pittura spiccarono Charles Le Brun, Philippe de Champaigne, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Valentin de Boulogne, Nicolas Mignard e Pierre Mignard. Al naturalismo e allo stile caravaggesco guardarono Georges de La Tour, Simon Vouet e i fratelli Antoine, Louis e Mathieu Le Nain. In scultura si distinsero Antoine Coysevox, François Girardon e, attivi anche in Italia, Pierre Puget e François Duquesnoy.

Inghilterra

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Barocco inglese****.*

Greenwich Queen's House

Nonostante i turbolenti rivolgimenti politici, nel corso del XVII secolo l'Inghilterra si avviò a diventare quella potenza internazionale su larghi orizzonti, grazie alla sua vantaggiosa politica coloniale su nuove rotte. In campo artistico, la corte reale orientava il gusto e le scelte, convergendo verso una politica di esaltazione della casa regnante. Lo stile puramente barocco veniva però visto come troppo legato al cattolicesimo romano, per cui si privilegiò un misurato classicismo, di derivazione palladiana, che con architetti come Inigo Jones e Christopher Wren superarono (ma mai del tutto) la continua ripetizione delle formule gotiche. Se però Carlo I cercò di aprire il paese dall'isolamento artistico, avviando il dibattito sulle arti e l'approfondimento teorico, in pittura e scultura è solo grazie all'apporto di artisti stranieri (quali Rubens e Van Dyck), che il paese respira le novità continentali. Soltanto nel secolo seguente l'Inghilterra svilupperà una scuola artistica di primissimo piano, beneficiando dell'apertura verso i paesi vicini quali la Francia e i Paesi Bassi.

Svezia

Aumentando il proprio peso politico in Europa, la Svezia poté promuovere anche una crescita culturale ed artistica, aperta alle novità provenienti dall'estero. Nella prima metà del Seicento gli architetti guardarono soprattutto alla Germania e all'Olanda, mentre successivamente, grazie soprattutto all'opera di Simon de la Vallée, si adottò soprattutto il classicismo di ispirazione francese. Contemporaneamente si guardò allo stile palladiano in edifici come il Riddarhuset di Stoccolma, opera dell'olandese Justus Vingboons. Ma il paese seppe mantenere un proprio stile architettonico, ad esempio con il persistere del *säteritak*, il tipico tetto a due spioventi separati da un breve rialzo verticale.

Stoccolma, Riddarhuset

Con l'incoronazione di Cristina (1644) si assistette a un grande fermento, grazie ai contatti della regina con molti dei maggiori centri culturali europei. Specialmente tra il 1660 e il 1680 la corte e l'aristocrazia fecero costruire numerosi castelli e dimore signorili, ad architetti quali Jean de la Vallée e Nicodemus Tessin il Vecchio. In campo sacro vennero costruite nuove chiese in sontuoso stile barocco, a cui facevano da contraltare le semplici chiese luterane della località periferiche. Sotto Gustavo Adolfo fu soprattutto la pittura a beneficiare dell'apertura verso l'estero, con l'arrivo di numerosi maestri stranieri.

Praga

Praga, castello di Troja.

All'inizio del XVII secolo Praga era la capitale del Sacro Romano Impero, ospitando l'imperatore Rodolfo II che ne fece uno dei centri più significativi del tardo manierismo. Con la morte dell'imperatore (1612), la corte tornò a Vienna, città ormai salva dalla minaccia ottomana. Dopo un periodo di stagnazione, a metà del secolo la capitale boema visse una stagione di ripresa, grazie alla fine della guerra dei trent'anni e al fervore della Controriforma, che stimolò il rinnovo dell'architettura religiosa, spesso aiutato dalla presenza di maestri stranieri. Tra gli anni sessanta e ottanta si definì uno stile peculiare, nato dalla commistione di influenze italiane (soprattutto romane e lombarde), austriache e francesi. La successiva generazione di architetti locali beneficiò di questi esempi portando avanti un autonomo linguaggio barocco cecoslovacco (Jean Baptiste Mathey, Jan Santini Aichel, Christoph e Kilian Ignaz Dientzenhofer).

In pittura invece non si ebbe una chiara scuola locale, ma la scena fu animata da un unico maestro di rilievo: Karel Škréta.

Protagonisti

Architetti

- Gian Lorenzo Bernini
- Francesco Borromini
- Salomon de Brosse
- Pietro da Cortona
- José Benito de Churriguera
- Kilian Ignaz Dientzenhofer
- Cosimo Fanzago
- Johann Bernhard Fischer von Erlach
- Guarino Guarini
- Johann Lucas von Hildebrandt
- Jacques Lemercier
- Baldassare Longhena
- Carlo Maderno
- François Mansart
- Jules Hardouin Mansart
- Johann Balthasar Neumann
- Matthäus Daniel Pöppelmann

Guido Reni, *Strage degli innocenti*, 1611, (Pinacoteca nazionale, Bologna)

- Francesco Maria Richini
- Carlo Rainaldi
- Louis Le Vau
- Giuseppe Zimbalo
- Filippo Juvarra

Pittori

*Le singole voci sono elencate nella **Categoria:Pittori (Barocco)**.*

- Agostino Mitelli
- Angelo Michele Colonna
- Girolamo Curti
- Guido Reni
- Domenichino
- Francesco Albani
- Elisabetta Sirani
- Simone Cantarini
- Guido Cagnacci
- Domenico Maria Canuti
- Giovanni Maria Galli da Bibbiena
- Alessandro Tiarini
- Lionello Spada
- Artemisia Gentileschi
- Gerard ter Borch
- Alonso Cano
- Caravaggio
- Pieter Claesz
- Giovan Battista Crespi
- Pietro da Cortona
- Francesco Cairo
- Adam Elsheimer
- Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio
- Luca Giordano
- Guercino
- Frans Hals
- Pieter de Hooch
- Jacob Jordaens
- Charles Le Brun
- Claude Lorrain
- Carlo Maratta
- Bartolomé Esteban Murillo
- Carlo Francesco Nuvolone
- Domenico Piola
- Nicolas Poussin

Cecco del Caravaggio, *Resurrezione*, 1619-20 (Art Institute, Chicago)

- Andrea Pozzo
- Mattia Preti
- Jusepe de Ribera
- Sebastiano Ricci
- Rembrandt
- Pieter Paul Rubens
- Jacob van Ruisdael
- Francesco Solimena
- Jan Steen
- David Teniers il Giovane
- Juan de Valdés Leal
- Antoon van Dyck
- Diego Velázquez
- Jan Vermeer
- Simon Vouet
- Francisco de Zurbarán

Scultori

- Alessandro Algardi
- Egid Quirin Asam
- Gian Lorenzo Bernini
- Andrea Brustolon
- Antoine Coysevox
- François Duquesnoy
- Gregorio Fernández
- Cosimo Fanzago
- Pierre Legros
- Stefano Maderno
- Juan Martínez Montañés
- Pierre Puget
- Camillo Rusconi
- Francisco Salzillo
- Giacomo Serpotta
- Domenico Antonio Vaccaro
- Giuseppe Zimbalo

Note

1. Giorgi, cit., p. 8.

2. ^ L'*illusionismo* è presente anche nella letteratura barocca. Un celebre esempio è il romanzo *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes.

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *L'architettura barocca in Italia*, Milano, 1957.
- Ezia Gavazza *La grande decorazione a Genova*, editrice Sagep, 1974.
- Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956.
- Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Roma, 1966.
- Stefano Zuffi, *La pittura italiana*, Milano 2006.
- Rosa Giorgi, *Il Seicento*, Electa, Milano 2006.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Arte barocca (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Baroque_art?uselang=it)**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 26129 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=26129) · LCCN (EN) sh85007566 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007566) · BNE (ES) XX525322 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525322) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525322) · BNF (FR) cb11930960t (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11930960t) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11930960t) · J9U (EN, HE) 987007294812105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007294812105171) · NDL (EN, JA) 00560529 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00560529)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_barocca&oldid=131997226"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 10 feb 2023 alle 22:34.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Scultura barocca

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **Scultura barocca** è la scultura associata al movimento culturale barocco, nato a Roma fra gli ultimi anni del XVI secolo e il terzo decennio del Seicento.
La caratteristica comune a tutto quel movimento artistico è il linguaggio forte, viscerale, alla ricerca dell'effetto e dell'attenzione della platea: una poetica fatta per scuotere e convincere i fedeli e sudditi: gli uni dell'eternità ed inviolabilità dell'istituzione ecclesiastica; gli altri dell'enorme potenza raggiunta dai Regnanti.
Il linguaggio artistico che celebrò i due poteri si espresse con registri enfatici e roboanti, tanto più gridati quanto più la scienza dimostrava l'infinita piccolezza dell'uomo di fronte all'immensità dell' Universo.

Il Nilo della Fontana dei Quattro Fiumi, di Bernini

Elementi teorici

Gian Lorenzo Bernini, *La Verità svelata dal tempo*, scultura. Roma, Galleria Borghese. Foto di Paolo Monti.

Nella scultura barocca, i gruppi di figure vennero ad assumere una nuova importanza; le forme umane, con movimento dinamico e drammatico, si muovevano a spirale intorno ad un vortice vuoto centrale, o si dirigevano verso l'esterno nello spazio circostante.
La scultura barocca aggiunse caratteristici elementi extra-scultorei, come ad esempio l'illuminazione a scomparsa, o fontane d'acqua o effetti stravaganti, come tendaggi turbinanti o brillanti dorature[1].

Oratorio di Santa Cita, Giacomo Serpotta

La vera e propria estetica barocca ("Barocco Pieno") fu abbracciata nell'Europa del sud, nel nord Europa ebbe luogo una sorta di compromesso classico-barocco ("Barocco sobrio").

L'estetica barocca piena si sviluppò durante il primo periodo barocco (ca. 1600-1625) e culminò nel corso del periodo tardo (ca. 1625-1675). In entrambi i periodi l'Italia ebbe un ruolo preponderante. L'estetica barocca sobria ebbe il culmine nel corso del periodo tardo barocco (ca. 1675-1725). L'età barocca si concluse con la nascita, in Francia, dello stile rococò (ca. 1725-1800), chiamato *rocaille* oltralpe, in cui si

calmò la violenza e il dramma del barocco in un dolce, giocoso dinamismo. I periodi tardo barocco e rococò videro come principale teatro la Francia[1]. Dal 1750 in poi, in Francia nacque progressivamente un movimento di ritorno al classicismo, conosciuto come neoclassicismo, in reazione contro gli eccessi del rocaille. L'estetica rococò si mantenne però fino al 1770.

Scultori

Barocco romano

- Gian Lorenzo Bernini
- Francesco Mochi
- Stefano Maderno
- Alessandro Algardi
- François Duquesnoy
- Pietro Bracci
- Melchiorre Cafà
- Agostino Cornacchini
- Filippo della Valle
- Cosimo Fancelli
- Ercole Ferrata
- Giuliano Finelli
- Domenico Guidi
- Giuseppe Mazzuoli
- Pietro Stefano Monnot
- Antonio Raggi
- Camillo Rusconi

Barocco Genovese

- Filippo Parodi
- Domenico Parodi
- Giacomo Antonio Ponsonelli
- Anton Maria Maragliano

Barocco fiorentino

- Pietro Tacca
- Giovanni Baratta
- Domenico Pieratti
- Carlo Bartolomeo Rastrelli

Barocco veneziano

- Giovanni Maria Morlaiter
- Antonio Corradini
- Andrea Brustolon
- Bernardo Falconi

- Giusto Le Court
- Giuseppe Torretti

Barocco napoletano

- Cosimo Fanzago
- Andrea Falcone
- Nicola Fumo
- Lorenzo Vaccaro
- Domenico Antonio Vaccaro
- Giuseppe Sammartino
- Matteo Bottiglieri
- Giacomo Colombo

Barocco in Sicilia

- Giacomo Serpotta

Barocco lombardo

- Giuseppe Rusnati
- Elia Vincenzo Buzzi

Barocco Francese

- Pierre Puget
- Antoine Coysevox
- Pierre Legros
- Guillaume Coustou
- Edmé Bouchardon
- Étienne Maurice Falconet
- Jean-Baptiste Pigalle

Barocco tedesco

- Melchior Barthel
- Franz Xaver Messerschmidt
- Balthasar Permoser
- Giovanni Giuliani
- Lorenzo Mattielli

Note

1. Baroque Sculpture | Essential Humanities (http://www.essential-humanities.net/western-art/western-sculpture/baroque-sculpture/)

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 27590 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=27590) · LCCN (EN) sh85119040 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85119040) · BNE (ES) XX529889 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX529889) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX529889) · BNF (FR) cb11933244c (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11933244c) (data) (https://

	data.bnf.fr/ark:/12148/cb11933244c) · J9U (EN, HE) 987007565854505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007565854505171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scultura_barocca&oldid=124428114"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta l'8 dic 2021 alle 15:45.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Gian Lorenzo Bernini

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Bernini" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Bernini (disambigua)**.*

*Disambiguazione – "Lorenzo Bernini" rimanda qui. Se stai cercando il filosofo italiano, vedi **Lorenzo Bernini (filosofo)**.*

> «Huomo raro, ingegno sublime, e nato per disposizione divina, e per gloria di Roma a portar luce al secolo»
>
> (Urbano VIII[1])

Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto* (1623 circa); olio su tela, 38 × 30 cm, Galleria Borghese, Roma

Giovan Lorenzo Bernini (Napoli, 7 dicembre 1598[2][3] – Roma, 28 novembre 1680) è stato uno scultore, urbanista, architetto, pittore, scenografo e commediografo italiano.

Artista poliedrico e multiforme, Bernini è considerato il protagonista della cultura figurativa barocca. La sua opera conobbe un clamoroso successo e dominò la scena europea per più di un secolo dopo la morte; analogamente, l'influenza di Bernini sui contemporanei e sui posteri fu di enorme portata.

Indice

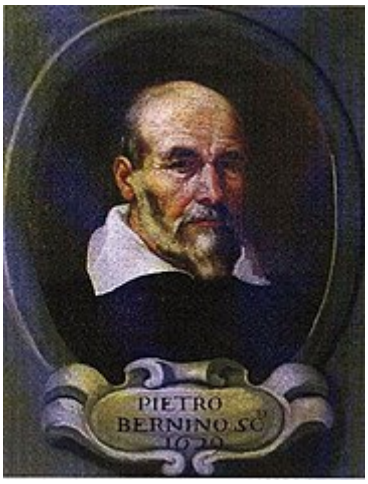
Biografia
- Giovinezza
- Il sodalizio con Scipione Borghese
- Il mecenatismo illuminato di Urbano VIII
- Bernini *uomo universale*
- L'eclissi con Innocenzo X
- Alessandro VII
  - Il papa urbanista
  - San Pietro e la Francia
- Ultimi anni

Produzione artistica
- Bernini scultore
- Bernini architetto
- Bernini pittore
- Bernini commediografo e scenografo
- La bottega di Bernini

L'uomo Bernini: descrizione fisica e carattere
Opere
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Giovinezza



Ritratto di Pietro Bernini, padre di Gian Lorenzo

Gian Lorenzo Bernini nacque a Napoli il 7 dicembre 1598, primo figlio maschio di Pietro Bernini, scultore tardo-manierista toscano nativo di Sesto Fiorentino, e della napoletana Angelica Galante. Il giovane Gian Lorenzo trascorse i primissimi anni della propria fanciullezza a Napoli, dove il padre Pietro si era trasferito su invito del viceré per lavorare alla certosa di San Martino; Bernini si avvicinò al mondo della scultura proprio nella città partenopea, accompagnando papà Pietro al cantiere e guardandolo affascinato mentre si cimentava nei marmi.[1]

Nel 1606 Pietro Bernini si trasferì con la numerosa famiglia a Roma, dove l'aveva chiamato papa Paolo V.[4]

La formazione del Bernini avvenne, nell'ambito artistico romano, sotto la guida del padre Pietro, in grado di valorizzare il precoce talento del figlio insegnandogli i primi rudimenti della scultura. In quegli anni Pietro Bernini era completamente assorbito nel cantiere della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, voluta da papa Paolo V per ospitarvi il proprio monumento funebre e quello del predecessore Clemente VIII; qui era attiva una cospicua mole di pittori, scultori e decoratori, sapientemente coordinati dall'architetto Flaminio Ponzio. L'accorta regia di Ponzio offrì al giovane Gian Lorenzo spunti di riflessione concreti sull'organizzazione di un cantiere collettivo e sull'importanza di un efficiente lavoro di gruppo, da intendersi come un progetto unitario dove fondere architettura, pittura e scultura, e non come la somma di singoli interventi autonomi: in futuro Bernini avrebbe diretto numerosi cantieri, e quest'intuizione sarebbe stata vincente.[5]

Nel frattempo Gian Lorenzo, inizialmente semplice discepolo di papà Pietro, ne divenne un fattivo collaboratore; padre e figlio lavorarono unitamente nel *Priapo e Flora* di Villa Borghese (dove Gian Lorenzo realizzò le ceste di frutta, con una chiara attenzione al modello naturalista caravaggesco), nella decorazione della Cappella Barberini in Sant'Andrea della Valle e nel *Fauno che scherza con i due amorini*, dove il retaggio dell'antichità viene rivisitato dai due in chiave moderna.[6] I primi saggi della sua attività di scultore sono da porsi invece fra il 1614 e il 1619, quando in completa autonomia Gian Lorenzo realizzò il *San Lorenzo sulla graticola* (1614 circa) e il *San Sebastiano* (1617), dove si avverte una piena adesione ai motivi classici e una prepotente presa di distanze dal gusto tardo-manierista proprio di papà Pietro.

Il sodalizio con Scipione Borghese

Tramite il padre, che ben pubblicizzava il figlio, Gian Lorenzo entrò in contatto con il suo primo committente, il cardinale fiorentino Maffeo Barberini, che gli commissionò dapprima alcuni interventi su una delle *Pietà* incompiute di Michelangelo Buonarroti e poi la realizzazione di quattro putti per la cappella di famiglia in Sant'Andrea della Valle.

Ratto di Proserpina

David

Apollo e Dafne

La qualità delle sue opere si attirò le attenzioni di un altro porporato, Scipione Caffarelli-Borghese, che nel 1618 decise di scommettere sul Bernini - all'epoca appena ventenne - affidandogli l'esecuzione di un piccolo busto raffigurante lo zio Paolo V. Acceso dalla genialità del giovane scultore, Scipione ne divenne un entusiasta mecenate, commissionandogli la realizzazione di opere che lo tennero impegnato dal 1618 al 1625. In questo lustro, infatti, Bernini diede prova della perizia raggiunta nelle sculture licenziando il gruppo raffigurante *Enea, Anchise e Ascanio* fuggitivi da Troia (1618-1619), il *Ratto di Proserpina* (1621-1622), il *David* (1623-1624) e l'*Apollo e Dafne* (1622-25);[7] queste sculture andarono tutte a ornare la lussuosa villa di Scipione Borghese fuori Porta Pinciana, «oggetto di stupore come una meraviglia del mondo». Intanto, la fama del Bernini andava sempre più consolidandosi:[8]

> «il Cavalier Bernini, quel famosissimo scultore che ha fatto la statua del Papa e la Dafne [...] ch'è il Michelangelo del nostro secolo [... e che] è un uomo da far impazzire le genti»
>
> (Fulvio Testi, *Lettera al conte Francesco Fontana*)

Oltre che nella scultura di grandi dimensioni, Bernini negli anni venti raggiunse risultati notevoli anche nella produzione di «ritratti teste con busto». In questo genere, Bernini realizzò ritratti straordinariamente vivi, con le espressioni dei visi, i gesti dinamici dei corpi e le pose drammatiche che restituivano all'opera una propria individualità psicologica, in netta antitesi con i busti severi e compassati che circolavano all'epoca: «[bisogna] far che un marmo bianco pigli la somiglianza di una persona, che sia colore, spirito, e vita», avrebbe poi detto trent'anni dopo.[8]

Altre realizzazioni di questo periodo furono il materasso che scolpì per l'*Ermafrodito dormiente* (1620), il restauro delle parti mutile del *Fauno Barberini* e alcuni interventi nella sezione inferiore dell'*Ares Ludovisi*.[10]

Il caso del «Montoya pietrificato»

Fra i vari ritratti-busto realizzati da Bernini in questo periodo, uno in particolare riscosse uno sfolgorante successo. Si tratta di quello raffigurante il prelato spagnolo Pedro Foix de Montoya. L'aneddotica del tempo riporta che il Montoya invitò diversi amici e conoscenti ad ammirare l'opera e che uno di questi esclamasse, colpito dalla vita e naturalezza del marmo: «Questo è il Montoya pietrificato!». Analogamente, quando finalmente sopraggiunse Montoya, il cardinale Maffeo Barberini si rivolse al busto e disse: «Ora questo è il monsignore» e quindi,

Il mecenatismo illuminato di Urbano VIII

> « [...] che Roma giunga a produrre un altro Michelangelo»

> accostandosi al prelato, lo sfiorò e disse: «e questo è un ritratto somigliantissimo».[9]

Altrettanto importante per l'affermazione artistica del Bernini fu l'ascesa al soglio pontificio del suo primissimo mecenate, Maffeo Barberini, nel 1623 divenuto papa con il nome di Urbano VIII, che subito convocò l'artista in Vaticano e gli si rivolse così: «È gran fortuna la vostra, o Cavaliere, di vedere papa il cardinal Maffeo Barberini; ma assai maggiore è la nostra, che il Cavalier Bernino viva nel nostro pontificato».[11] Bernini godette della familiarità del pontefice non solo per le sue radici toscane, essendo il padre nativo di Sesto (Urbano VIII, infatti, preferiva i fiorentini, sicché Gian Lorenzo arrivò addirittura a firmarsi come «Cav.re Gio. Lorenzo Bernini Napoletano o Fiorentino come egli vuole»), ma soprattutto per le sue nette qualità artistiche, che gli consentirono di incominciare un lungo periodo di egemonia artistica su Roma, sia nella veste di esecutore sia in quella di imprenditore.[10]

Gian Lorenzo Bernini, *Papa Urbano VIII* (1632); olio su tela, 67 x 50 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

In seguito al sodalizio con Urbano VIII, si moltiplicarono per Bernini i riconoscimenti ufficiali: il 24 agosto 1623 gli vennero affidate le cariche di commissario e revisore dei condotti delle fontane di piazza Navona, il 1º ottobre gli venne accordata la direzione della Fonderia di Castel Sant'Angelo, mentre il 7 ottobre venne nominato soprintendente dei bottini dell'Acqua Felice.[10] Alla morte del padre Pietro, nell'agosto 1629, Bernini, se da una parte perse un'importante figura di riferimento, dall'altra ne ereditò la posizione di Architetto dell'Acqua Vergine. Per questo motivo, egli partecipò alla costruzione di varie fontane a Roma, a tal punto da autoproclamarsi «amico delle acque»: fra le varie fontane berniniane, si segnalano il *Tritone* (1642-43) e le *Api* (1644), mentre i suoi progetti per la fontana di Trevi non vennero mai eseguiti.

Urbano VIII riconobbe in Bernini l'artista ideale per realizzare i suoi progetti urbanistici e architettonici e per dare forma ed espressione alla volontà della Chiesa di rappresentarsi come forza trionfante, attraverso delle opere spettacolari, con uno spiccato carattere comunicativo, persuasivo e celebrativo. Imitando i papi rinascimentali, con Bernini Urbano VIII ambiva a consegnare alla storia un nuovo Michelangelo: era dai tempi di papa Giulio II, infatti, che il mondo artistico romano non assisteva a un mecenatismo tanto grande e illuminato. Riportiamo di seguito la testimonianza di Filippo Baldinucci:

> «E come quegli che fin dal tempo che dalla santità di Paolo V eragli questo nobile ingegno stato dato in custodia, aveva incominciato a prevederne cose grandi; egli aveva concepita in se stesso una virtuosa ambizione, che Roma nel suo pontificato e per sua industria giungesse a produrre un altro Michelangelo»

Bernini *uomo universale*

Per questo motivo, Urbano VIII commissionò al proprio *protégé* anche lavori di architettura e pittura, oltre che di scultura. La prima commissione ricevuta dal nuovo papa fu infatti di natura architettonica e fu legata alla ricostruzione della chiesa di Santa Bibiana, in occasione del ritrovamento delle reliquie della santa; Bernini ne scolpì anche la statua sull'altare, mentre la decorazione pittorica degli interni venne affidata a Pietro da Cortona. Il 5 febbraio 1629, invece, Bernini assunse la direzione dei lavori a San Pietro in

Vaticano, succedendo a Carlo Maderno (che era morto sei giorni prima) nella prestigiosa e ambita carica. La basilica di San Pietro fu teatro di grandiosi interventi berniniani: il sepolcro di Urbano VIII, la statua del *San Longino*, il monumentale baldacchino di San Pietro, parati, arredi, e tanto altro ancora.

Il baldacchino di San Pietro

Disegno per le colonne tortili del baldacchino

Il baldacchino, al quale l'artista lavorava già dal 1624, è in particolare una struttura in bronzo posta a protezione e indicazione della tomba di San Pietro, primo pontefice della Chiesa cattolica; l'impianto, sviluppato su quattro colonne tortili lungo le quali si dipanano racemi e motivi naturalistici, termina con quattro volute sorrette da angeli che si incurvano a dorso di delfino e culmina con il globo e la croce. Malgrado si tratti di un'invenzione sostanzialmente berniniana, alla realizzazione del baldacchino partecipò anche l'architetto-assistente Francesco Borromini, che ideò le volute a dorso di delfino poste a coronamento dell'aereo ciborio; il Bernini avrebbe poi avuto con Borromini un rapporto estremamente conflittuale, che mutò in un'aperta ostilità sfociata nella leggenda. Oltre che alla scultura e all'architettura, dove raggiunse i risultati più grandi e duraturi, Bernini in questi anni si dedicò anche alla pittura, realizzando alcuni ritratti, autoritratti e due *Santi*, e alla realizzazione di impianti scenografici per occasioni particolari (canonizzazione di Elisabetta del Portogallo, 1625; di Andrea Corsini, 1629; catafalco per Carlo Barberini, 1630); notevoli anche i risultati raggiunti nella commediografia, attività della quale si parlerà nel paragrafo *§ Bernini commediografo*.[10]

Il patronato di Urbano VIII fu assai possessivo. Per conto dei Barberini, infatti, Bernini eseguì numerosissime opere: pensiamo ai busti di Antonio e Camilla Barbadori, genitori del papa, dello zio monsignor Francesco, del prozio Antonio e del nipote Francesco, ma anche alla costruzione del palazzo Barberini e all'esecuzione delle fontane del Tritone e delle Api, che pure rispondono a delle precise esigenze di esaltazione dinastica.[13] Le opere estranee alla glorificazione barberina, invece, furono decisamente esigue: se l'esecuzione dei busti di Carlo I d'Inghilterra e del cardinale Richelieu fu autorizzata solo per motivi d'opportunità politica, un interdetto papale proibì al Bernini di completare il busto di Thomas Baker e ragioni analoghe impedirono l'ultimazione della versione originaria del busto di Giordano Orsini. L'unica opera di carattere privato che sfuggì alla censura pontificia fu il busto ritraente Costanza

Costanza e Gian Lorenzo

Durante gli anni trascorsi al servizio di Urbano VIII, Bernini conobbe Costanza Bonarelli, figlia di uno stalliere: la simpatia si trasformò ben presto in intimità e i due furono divorati da un amore travolgente che durò circa due anni.

Costanza era una donna bellissima, ma torbida e infedele. Correvano infatti delle voci che volevano la Bonarelli frequentare Luigi Bernini, fratello di Gian Lorenzo. Una mattina, quand'era ancora notte, Bernini decise di recarsi nella zona di San Pietro, dove era domiciliata Costanza: ma se sperava di poter finalmente smentire i pettegolezzi, così non fu, tanto che al sorgere del sole vide l'amante traditrice sull'uscio della propria dimora, mentre accompagnava Luigi fuori. Travolto dalla gelosia, Gian Lorenzo bastonò il fratello con un'asse di ferro, sino a rompergli due costole (e l'avrebbe ucciso se non fosse stato per l'intervento di alcuni

Bonarelli, l'amante segreta del Bernini: per approfondire il tumultuoso rapporto sentimentale tra i due, si consulti la nota integrativa «Costanza e Gian Lorenzo».[14]

Forse per consolarsi dell'amore tragico con Costanza, Bernini il 15 maggio 1639 sposò Caterina Tezio (morta nel 1673): si trattò di un matrimonio assai felice, coronato dalla nascita di undici figli.

passanti). Per vendicarsi su Costanza, invece, Bernini ordinò a un servo di sfregiarla con un rasoio, ma questo non gli ubbidì e fu pertanto licenziato.

Dopo lo scandalo, Bernini sarebbe stato costretto a pagare un'ammenda; grazie all'intervento della madre, tuttavia, riuscì a sfuggire alla pena pecuniaria, nell'ottica (condivisa da Urbano VIII) che i pittori e i poeti potevano permettersi ogni libertà.[12] Nell'immagine, il busto di Costanza Bonarelli, eseguito dal Bernini tra il 1636 e il 1638.

L'eclissi con Innocenzo X

Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa* (1647-1652); chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma

Con la morte dell'amico Urbano nel 1644 e l'avvento al trono di san Pietro di Innocenzo X Pamphilj, il prestigio di Bernini subì una temporanea eclissi. I Barberini, caduti in disgrazia, emigrarono in Francia per l'ostilità della nuova corte e furono in molti ad approfittarsi del nuovo corso e a cercare di nuocere alla reputazione di Bernini con la maldicenza e con critiche maligne. Le committenze papali ormai non erano più rivolte esclusivamente al Bernini, bensì vennero affidate anche ad Alessandro Algardi, Carlo Rainaldi e al rivale Borromini, al quale venne affidato il rinnovamento della basilica di San Giovanni in Laterano e la direzione della fabbrica di Sant'Agnese.

Al Bernini, invece, toccarono nel 1645 diversi interventi commissionati dalla Congregazione della Reverenda Fabbrica, sempre relativi al cantiere di San Pietro: cinque anni dopo, infatti, vi sarebbero stati i festeggiamenti del Giubileo e quindi Innocenzo X ambiva a rendere la basilica ancora più bella. Bernini decorò sia la navata centrale sia le cappelle adiacenti, la pavimentazione, i rivestimenti delle pareti e le volte: questi interventi naturalmente non furono esenti da critiche, rivolte all'eccessivo sfarzo e ai costi giudicati troppo elevati (dal luglio 1646 al gennaio 1649 a San Pietro arrivarono enormi quantità di marmi). Il caso più eclatante, tuttavia, fu quello delle torri campanarie di San Pietro, che Bernini già edificò nel 1637. Nel 1647, infatti, alla base del campanile sud vennero rilevate alcune crepe; i detrattori colsero l'occasione per sostenere che la struttura era stata concepita troppo pesante, e pertanto venne istituita una commissione d'inchiesta al riguardo. Quest'ultima stabilì che le lesioni erano imputabili a un assestamento della muratura e non a un'imperizia del Bernini; ciò malgrado, Innocenzo X ritenne ugualmente Bernini responsabile del danno e ordinò il 26 febbraio 1646 l'abbattimento dei campanili, per di più a spese dell'architetto.[15] L'avvenimento suscitò scandalo e il Bernini - ricoperto da ingiurie e accuse infamanti da ogni parte - vide per la prima (e unica) volta la propria carriera mettersi in pericolo: si aprì in questo modo una ferita d'orgoglio che non verrà mai più risanata.[10]

Sopraffatto da una grande prostrazione, per giustificarsi delle deficienze statiche dei campanili di San Pietro nel 1646 Bernini incominciò senza committenza un gruppo marmoreo raffigurante la *Verità svelata dal Tempo*, lasciato incompleto per la mancanza della figura del *Tempo*: il significato era inequivocabile e intendeva alludere all'ingiustizia delle persecuzioni contro di lui, che sarebbero svanite solo con il corso del tempo, che avrebbe consentito pertanto il trionfo della verità. Non essendo più oberato dalle committenze papali, inoltre, Bernini ebbe l'opportunità di realizzare una delle opere più importanti della sua maturità: la Cappella Cornaro della chiesa carmelitana di Santa Maria della Vittoria. In questo sfarzoso impianto

scenico i membri della famiglia Cornaro, ritratti in mezzo busto e bassorilievi e collocati nelle loggette laterali, assistono all'evento mistico dell'*Estasi di santa Teresa d'Avila* (donde il nome dell'opera), raffigurante la santa nel pieno del rapimento dell'estasi divina.[16]

La fontana dei Quattro Fiumi

Nel 1651, un anno dopo la chiusura dell'anno giubilare, Bernini fu incaricato dal pontefice della realizzazione della fontana dei Quattro Fiumi a piazza Navona, in quella che era ormai divenuta l'«insula Pamphilia». I dissidi con Innocenzo X, che mal vedeva gli amici dei Barberini, vennero composti secondo la tradizione grazie a un astuto stratagemma del Bernini, che preparò un modello d'argento della fontana e lo fece introdurre di nascosto nel palazzo pontificio; Innocenzo X ne sarebbe rimasto talmente affascinato da decidere di affidare l'incarico a Bernini, e non al Borromini (iniziale destinatario della commissione). Con la Fontana dei Quattro Fiumi, Bernini poté risollevare le sorti della propria carriera artistica, riuscendo a superare quella battuta d'arresto che aveva subito durante i primi anni del pontificato di Innocenzo X: la soluzione dello scoglio che riversa l'acqua nella vasca e che al contempo sostiene l'antico obelisco, rinvenuto nei pressi del Circo di Massenzio, e il concetto dei «quattro fiumi» (il Nilo, il Gange, il Danubio e il Rio della Plata), in rappresentanza dei quattro continenti allora conosciuti, eccitarono infatti l'entusiasmo generale.[17] Sempre in piazza Navona, inoltre, il Bernini risistemò con la figura del *Moro* una vasca già esistente, realizzata nel 1575-76 da Giacomo Della Porta sotto il pontificato di Gregorio XIII.

Alessandro VII

Il papa urbanista

Il clima culturale romano conobbe una nuova svolta con la morte di Innocenzo X e l'ascesa al soglio pontificio di Fabio Chigi, divenuto papa con il nome di Alessandro VII. Con il nuovo pontefice, intenditore «di pitture, di sculture, di medaglie antiche, di archivi particolarmente» (come disse egli stesso) e amico di intellettuali come Kircher e Luca Olstenio, Bernini ritornò a essere l'artista preferito dalla corte papale; il maggiore artefice dei progetti chigiani, infatti, fu proprio il Bernini, che certamente soddisfece l'ambizione di Alessandro VII di riqualificare il tessuto viario romano.[18]

Gaspar van Wittel, *Vista di Piazza del Popolo, Roma* (circa 1678)

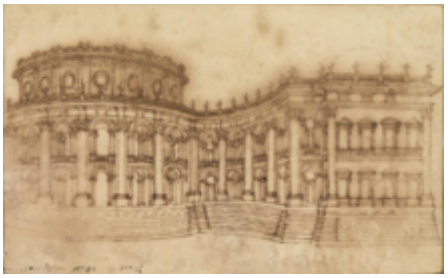
Il patronato dei Chigi, infatti, giunse ad assumere le forme di un vero e proprio rinnovamento urbanistico: Alessandro VII aspirava di fatto a conferire a Roma una prospettiva teatrale con l'adozione di sorprese, palcoscenici, architetture abbaglianti, in un continuo intreccio tra urbanistica e scenografia. L'occasione propizia per dare avvio a queste riorganizzazioni fu data dalla plateale conversione di Cristina di Svezia al Cattolicesimo. In suo onore, Bernini riprogettò l'accesso a piazza del Popolo, l'ingresso settentrionale della città, con l'erezione delle due scenografiche «chiese gemelle» nel lato rivolto verso via del Corso e l'esecuzione della facciata interna della Porta, ove venne apposta la scritta «FELICI FAVSTO[QVE] INGRESSVI ANNO DOM[INI] MDCLV» (per un ingresso felice e fausto, Anno del Signore 1655), così da salutare la regina abdicataria e - successivamente - tutti i visitatori dell'Urbe.[19]

Le prime opere commissionate furono le statue di *Daniele* e *Abacuc con l'Angelo*, poi collocate nella cappella di famiglia a Santa Maria del Popolo, ove decorò anche la navata e il transetto; successivamente, realizzò nei pressi del Pantheon l'obelisco della Minerva, dove un piccolo elefante di pietra regge sul dorso un obelisco (così da ricordare le virtù di forza e sapienza) e progettò il fabbricato detto della Manica Lunga, nel palazzo pontificio di Montecavallo (l'odierno Quirinale). Sempre in quegli anni, inoltre, Bernini progettò tre chiese: San Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo (1658-61), Sant'Andrea al Quirinale (1658-70) e infine Santa Maria dell'Assunzione all'Ariccia (1662-64).[10]

San Pietro e la Francia

Giovanni Battista Piranesi, *Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico, e Piazza adjacente* (1748-1774)

L'epicentro della maggior parte delle committenze chigiane, in ogni caso, ritornò rapidamente a essere San Pietro. Per la basilica vaticana Bernini progettò la cattedra di San Pietro, così da custodire la cattedra vescovile appartenuta a san Pietro, cimelio venerato da moltitudini di fedeli e pellegrini.[16] Al di fuori dell'edificio Bernini eresse un imponente e solenne colonnato ellittico, a simboleggiare l'abbraccio della Chiesa che raccoglie il mondo intero; si venne così a creare piazza San Pietro, che oltre a risolvere efficacemente lo snodo tra la chiesa e la città, istituì un luogo fisico deputato alla devozione della comunità cristiana. I lavori a San Pietro terminarono con la costruzione della Scala Regia, l'ingresso ufficiale ai palazzi apostolici, e con la statua equestre di *Costantino*, a perenne memoria della prima sanzione politica del Cristianesimo.[20]



Disegno di Bernini relativo al primo progetto di rifacimento del Louvre, Londra, Courtauld Gallery

Bernini era ormai divenuto un artista di fama internazionale. A testimonianza della celebrità raggiunta, nel 1664 il ministro francese Jean-Baptiste Colbert per conto del re Luigi XIV convinse il papa a concedergli il suo artista prediletto, e così il 29 aprile 1665 l'ormai sessantaseienne Bernini partì per la Francia, con l'ambizioso intento, tra l'altro, di progettare la ristrutturazione del palazzo del Louvre. Prima della sua partenza aveva spedito due progetti. Dopo il suo arrivo redasse un terzo e definitivo progetto. Tuttavia, ben presto Bernini incominciò a dimostrarsi insofferente al clima artistico francese, maturando un'ostilità dovuta a delle divergenze d'idea in materia architettonica, a problemi pratici e di costi e a gelosie corporative: l'artista, addirittura, arrivò a pensare che in realtà dietro la committenza regia del Louvre si celava l'intento di mortificare Alessandro VII, portandogli via l'artista più importante di cui disponeva (tra la monarchia francese e il papato, in effetti, insistevano delle tensioni non indifferenti).

Fu per questi motivi che l'esperienza francese durò pochi mesi: il 20 ottobre Bernini fece ritorno a Roma, dopo comunque aver assistito alla posa della prima pietra del suo progetto, che non ebbe alcun seguito. Per conto di Luigi XIV, in ogni caso, Bernini realizzò anche un monumento equestre, poi trasformato da François Girardon in un *Marco Curzio che si getta nella voragine* e relegato in un angolo appartato del parco di Versailles, presso la *Pièce d'Eau des Suisses*.[21][22]

Ultimi anni

Di ritorno dalla Francia, Bernini aveva ormai esaurito le proprie energie creative, a causa della vegliarda età: infatti, quando concluse nel 1678 il monumento all'amico pontefice Alessandro VII, era ormai ottantenne. Tra le opere degli ultimi anni vanno ricordate l'*Estasi della beata Ludovica Albertoni* in San Francesco a Ripa (1674), l'altare della cappella del Santissimo Sacramento a San Pietro con i due *Angeli inginocchiati in adorazione* (1673-74) e il busto di Gabriele Fonseca in San Lorenzo in Lucina. L'ultima grande impresa berniniana fu la realizzazione delle dieci statue degli *Angeli con i simboli della Passione* da collocare sul ponte Sant'Angelo; si trattò di una commissione voluta da papa Clemente IX, che in questo modo intendeva rappresentare la liturgia delle stazioni quaresimali della Via Crucis, così da trasformare il ponte in percorso di contemplazione.[23]

Il ponte Sant'Angelo fotografato da Paolo Monti

Negli ultimi anni della sua vita Gian Lorenzo, che era fervidamente credente, si dedicò sempre più alle esigenze dello spirito, con profondo interesse al problema della salvezza dell'anima dopo la morte terrena. Divenne così assiduo frequentatore della chiesa del Gesù e dei circoli ivi gravitanti, ove la preparazione alla *buona morte* di un cattolico era oggetto di meditazione e preghiera. Frutto di queste riflessioni dello scorcio estremo della sua esistenza sono alcune delle opere finali di Bernini, come il *Sanguis Christi* e il *Salvator Mundi*, che Gian Lorenzo fece per sé stesso e che lo accompagnarono nel momento del trapasso.

Nel 1680 la salute di Bernini, già declinante, si aggravò a causa di una paralisi al braccio destro; visse il suo malanno in maniera ironica e giocosa, riconoscendo che era giusto che la sua mano destra si riposasse dopo così tanto lavoro.[19] La sua infermità, tuttavia, peggiorò, sino a condurlo a morte il 28 novembre 1680; nell'anno della sua dipartita, il soglio pontificio era occupato da Innocenzo XI, l'ottavo papa a vedere il Bernini all'opera.[23] L'artista venne infine tumulato nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, nella tomba terragna di famiglia. Per volere dello stesso Gian Lorenzo, autore di così tante tombe monumentali e scenicamente architettate, la sua sepoltura è invece costituita da una modestissima lapide, posta a copertura di un gradino sul lato destro dell'altare maggiore.

Produzione artistica

Bernini scultore

Le sculture di Gian Lorenzo Bernini sono caratterizzate da un'elettrizzante dinamicità (con la quale viene sorpreso e fissato l'attimo di movimento delle forme), da un potente virtuosismo tecnico, da un'incontenibile esuberanza espressiva, da una vigorosa rappresentazione psicologica e da una scenografica teatralità.

Prima di eseguire materialmente l'opera, Bernini esternava il proprio progetto mediante l'esecuzione di rapidi schizzi e appunti, oppure modellando piccoli bozzetti di argilla, mezzo progettuale certamente più affine allo spirito berniniano. L'argilla veniva maneggiata con una stecca dentata in osso alta dai 30 ai 45 centimetri; successivamente, il modellino veniva misurato con una scala calibrata suddivisa sul retro in sedici parti. Le dimensioni del bozzetto venivano poi riportate in proporzione sul blocco da scolpire, mediante la tracciatura di griglia quadrettata sui quattro lati di quest'ultimo: secondo un'osservazione di Orfeo Boselli, autore di alcune *Osservazioni sulla scoltura antica*, «il modello così aggiustato è come un quadro graticolato per ben copiarlo, come usano li pittori negli originali di valore». Questo metodo, osserva il Boselli, presentava tuttavia una criticità, in quanto le grandezze ridottissime del bozzetto creavano una «certa difficoltà a trasportarli dal modello piccolo nel marmo, e massime quando il sasso è avventura venuto dalla cava troppo giusto, che ogni colpo soverchio è mortale».[24]

Una leggenda narra che molte sue opere furono rubate e distrutte.

Particolare dell'*Apollo e Dafne*

Particolare della *Beata Ludovica Albertoni*

Terminata la modellazione, Bernini raschiava le superfici con l'utilizzo di raspe e lime, per poi levigarle con abrasivi di varia natura (quali la pietra pomice) e infine lucidarle con la *tripoli* (polvere di roccia silicea utilizzata a questo scopo) e paglia bruciata. Il marmo utilizzato, generalmente, era quello della cava carrarese del Polvaccio, considerato nel XVII secolo quello di maggiore fattura; Bernini, in ogni caso, aggrediva il blocco lapideo in tutte le direzioni, conservando al contempo il quadro complessivo della situazione. Tutti gli elementi decorativi venivano in questo modo magistralmente resi, con un'attenzione speciale rivolta agli incarnati, levigati sino alla perfezione.[24]

Tra gli strumenti utilizzati dal Bernini, si possono citare la subbia (utilizzata per sbozzare il blocco), la gradina, lo scalpello, il ferrotondo, la raspa, l'unghietto, il trapano a corda e abrasivi, con un iter operativo che non ammetteva la possibilità di ripensamenti in corso d'opera o aggiustamenti successivi; da escludere, infine, che Bernini usasse patinature finali per rendere le superfici ulteriormente lisce, come confermato dalle analisi sulle sue sculture.[24] Tra le sue opere più significative spiccano alcune fontane monumentali di Roma: la Fontana delle Api, la Fontana del Moro, la Fontana dei Quattro Fiumi e la Fontana del Tritone.

Bernini architetto

Oltre che scultore, Bernini fu anche architetto, specialmente negli anni della maturità. Risentì sia dell'influenza di Michelangelo, artefice di un'architettura *plastica e chiaroscurale*, sia delle rimanenze strutturali della Roma imperiale, edifici che riuscivano a coprire spazi di immense dimensioni con l'impiego di superfici curvilinee (in netto contrasto con quelle rettilinee di greca memoria). Bernini avrebbe poi misto l'insegnamento michelangiolesco e romano con la sua inesauribile vena inventiva, conferendo alle proprie architetture un senso nuovo della decorazione e del pittoresco.

Nelle sue realizzazioni Bernini *rilevava le masse*, studiandole in modo che avessero un'armonia visiva e strutturale, giocava con la prospettiva e il colore, impiegava la forza plastica del chiaroscuro e fondeva armoniosamente le strutture e le membrature delle sue creazioni; non mancava, inoltre, di dare un effetto teatrale e scenografico a tutto l'insieme, fondendo in un'unica spazialità il rigore fisico dell'architettura con la preziosità pittorica, il virtuosismo delle sculture e la sbrigliata fantasia dello scenografo, quale Bernini era.[4]

Bernini applicò la propria concezione dell'architettura in molte sue creazioni. Escludendo il baldacchino di San Pietro, opera più scultorea che architettonica, già nel palazzo di Propaganda Fide diede prova del suo gusto per un'architettura concepita plasticamente per

Facciata di palazzo Barberini

Chiesa di Santa Maria Assunta ad Ariccia

Piazza San Pietro

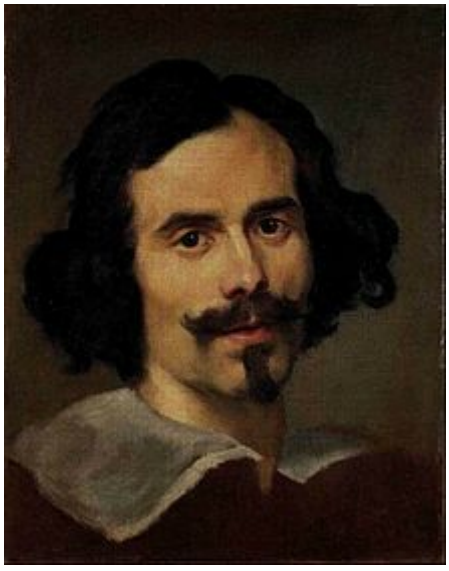
masse e fortemente chiaroscurale. Il palazzo Barberini, invece, denota un più deciso orientamento verso la classicità, tanto che qui Bernini riprese la scansione in tre ordini di arcate del Colosseo e del teatro di Marcello, aggiungendovi gli artifici prospettici delle finestre della loggia suprema. Quando concepì i due campanili di San Pietro, Bernini si preoccupò di accelerare dinamicamente la sensazione di elevazione verticale, mortificata dall'orizzontalità e compattezza della facciata; invece, nella Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria Bernini conferì all'apparato una grande preziosità decorativa e scenografica utilizzando superfici curvilinee, spezzando i timpani, e muovendosi in un chiaroscuro significativamente accentuato dal colore dei marmi.[4]

Giunto dopo i cinquant'anni a una piena maturità architettonica, Bernini si attenne sempre più volentieri agli schemi classici puri, pur interpretandoli con una certa libertà. Nel palazzo di Montecitorio, per esempio, ruppe la monotona orizzontalità e compattezza di quella fronte scandendola in cinque campate, con reminiscenze classiche avvertibili anche nell'alto zoccolo. Bernini tornò alla concezione classica anche nel colonnato di piazza San Pietro, nel quale si sente l'eco dei portici curvi dei Fori Imperiali, però rivisitati con l'aggiunta tutta berniniana del coro di angeli e dell'effetto delle prospettive illusorie; quest'ultime, in particolare, furono riprese sempre in termini classici nella Scala Regia in Vaticano, così da amplificare agli occhi dell'osservatore la lunghezza del percorso.[4]

Per quanto riguarda le chiese, Bernini mutuò dai Romani l'adozione di una disposizione concentrica così da accrescere l'effetto visivo degli ambienti liturgici, creando una sensazione di maggior respiro; sperimentò inoltre la pianta ovale in Sant'Andrea al Quirinale, rotonda nella Collegiata di Santa Maria Assunta di Ariccia, e a croce greca in Castel Gandolfo. Fu in particolare il Pantheon, luogo che ebbe modo di conoscere e apprezzare lavorando al servizio di Urbano VIII, a esercitare su di lui un'influenza forte e duratura. Lo spirito del Pantheon, infatti, rivive nella partizione interna e nel presbiterio di Sant'Andrea, nella cupola, nelle archeggiature e nel pronao dell'Ariccia, e nella cupola di Castel Gandolfo. Al ricordo del Pantheon, tuttavia, Bernini associò la teatralità delle ornamentazioni barocche, e trasformò la pianta circolare in ovale, pur mantenendo inalterati gli schemi classici.[4]

Bernini pittore

Bernini fu anche pittore: a spronarlo a cimentarsi anche con il pennello fu Urbano VIII. Il sogno neo-rinascimentale con cui il papa Barberini voleva improntare il suo pontificato richiedeva che al suo fianco vi fosse un nuovo Michelangelo, paradigma dell'artista universale capace di eccellere in tutte e tre le arti maggiori. Al Bernini, già provetto scultore, già architetto con il rifacimento di Santa Bibiana, mancava per l'appunto la pittura.



Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto malinconico* (1630 circa); olio su tela, 43x34,2 cm, collezione privata. Nell'opera si coglie l'influsso della pittura di Diego Velázquez

Per colmare la lacuna, Urbano VIII commissionò al Bernini un vasto ciclo di affreschi che avrebbe dovuto istoriare la loggia delle benedizioni della basilica di San Pietro. Gian Lorenzo tuttavia declinò l'offerta e in effetti mai in tutta la sua lunga carriera licenziò opere pittoriche finalizzate all'esposizione pubblica, destinazione al tempo riservata al genere denominato di *istoria*, cioè grandi componimenti di tema religioso o, se non destinati a edifici ecclesiastici, anche a soggetto storico-propagandistico o allegorico. Cionondimeno Bernini pittore lo fu comunque. Lo fu essenzialmente per diletto personale, concentrando la sua produzione in dipinti di piccolo formato, dall'esecuzione rapida e

naturalistica che in gran parte - almeno con riguardo ai pochi quadri oggi ragionevolmente riconducibili al suo pennello - sono costituiti da ritratti e autoritratti.

Pur nella ristrettezza del catalogo pittorico attuale del Bernini, dalle sue opere note è possibile evincere che se Gian Lorenzo non fece della pittura un mestiere, egli era egualmente molto interessato a quest'arte, avendo riflettuto sulle opere dei maestri suoi contemporanei o delle generazioni precedenti. Nei suoi dipinti infatti si colgono influssi del Caravaggio e di Annibale Carracci, fino ad arrivare all'arte del grande Diego Velázquez che nel 1629-1630 aveva soggiornato a Roma.

Le fonti biografiche attribuiscono al Bernini tra i centocinquanta e i duecento dipinti: anche al netto di possibili esagerazioni di questi numeri, il catalogo attuale dei quadri plausibilmente autografi si limita a una quindicina di opere: è ragionevole pensare pertanto che della produzione pittorica berniniana ci sia ancora molto da scoprire.

Carlo Pellegrini e Gian Lorenzo Bernini, *Martirio di san Maurizio* (1636-1640); olio su tela, 333x205 cm, Pinacoteca vaticana

Se Bernini limitò il suo personale intervento solo a piccoli dipinti di figura non commissionati da nessuno, in una certa misura e, per così dire, per interposta persona, egli ebbe comunque un ruolo di rilievo anche in alcune grandi commesse pubbliche. Gian Lorenzo infatti attrasse nella sua cerchia di aiuti e collaboratori, oltre che molti scultori, anche diversi pittori da lui utilizzati per la realizzazione di opere pubbliche da lui ideate, ma non personalmente eseguite (artisti che si occupavano anche del completamento pittorico di suoi lavori in campo scultoreo e architettonico, come nel caso degli affreschi della cappella Cornaro).

Rimarchevole in questo senso è il caso di Carlo Pellegrini, pittore carrarese di cui altro non sappiamo se non della sua presenza nella bottega berniniana, cui Gian Lorenzo affidò vari incarichi pittorici tra i quali il più importante, per la prestigiosa destinazione, fu il *Martirio di san Maurizio*, ideato (e al più ritoccato) dal maestro ma messo su tela dall'aiuto. Il grande dipinto infatti era parte della serie di pale d'altare, dovute ad alcuni dei migliori pittori allora attivi a Roma, con cui inizialmente vennero arredati gli altari della basilica di San Pietro (poi sostituite da ancor più grandi, monumentali, copie in mosaico, più adatte all'immensità della basilica).

Tra i pittori che operano a fianco del Bernini, mettendo il loro pennello a disposizione per la realizzazione di suoi progetti, il più talentuoso fu senza dubbio Giovan Battista Gaulli: anche il suo capolavoro assoluto, tra i trionfi del barocco romano, cioè gli affreschi della chiesa del Gesù, con ogni probabilità si giova di idee, suggerimenti e consigli di Gian Lorenzo Bernini.

Bernini commediografo e scenografo

Il Bernini applicò il proprio talento anche al mondo del teatro, dal quale poi avrebbe tratto ispirazione per diverse sue opere, concepite per l'appunto come fastose scenografie. La prima attestazione dell'attività teatrale del Bernini risale al 1633, quando il rappresentante del duca di Modena a Roma scrisse:[10]

> «Il Cavaliere Bernini ch'è il più famoso scultore de nostri tempi rappresentò lunedì sera in Compagnia de suoi scolari una Comedia piena di motti frizzanti, e di punture acutissime contro molti di questa Corte, e contra li costumi corrotti del nostro secolo»

Le commedie berniniane erano destinate a un pubblico ristretto e attingevano a piene mani dalla tradizione della Commedia dell'arte, ma hanno molte affinità con il genere contemporaneo della cosiddetta *commedia ridicolosa*, fenomeno teatrale molto di moda nella Roma del Seicento[25]. Nonostante il loro carattere *amatoriale*, le opere teatrali del Bernini erano preparate con grande e minuziosa cura, e non mancavano di colpire per l'arditezza delle realizzazioni sceniche - di cui ideatore e artefice era naturalmente lo stesso artista - che spesso rendevano gli spettatori attori allo stesso tempo. In *De' due teatri*, per esempio, il pubblico aveva l'impressione che esistesse una seconda platea immaginaria oltre a quella reale, siccome gli attori vestivano delle maschere che riproducevano i lineamenti degli spettatori; quest'illusione veniva enfatizzata nella fase del prologo, recitato da due attori che si rivolgevano l'uno verso la platea inesistente, e l'altro verso quella reale. Altro prodigio scenico di Bernini assai apprezzato fu quello della commedia *L'incendio*, dove per l'appunto al transito di un carro carnevalesco divamparono spaventose fiamme che sembravano divorare ogni cosa. Un analogo effetto di «maraviglia» venne sortito dalla commedia *L'inondazione del Tevere*, ispirata a un'alluvione del 1637, in cui venne simulata la rottura degli argini del fiume romano.[10] Il figlio Domenico ci riporta l'audacia della trovata scenica:

Riproduzione degli apparati festivi allestiti da Bernini nel 1661 per la nascita del Gran Delfino

> «[I flutti, alla rottura degli argini] che l'arte del Cavaliere aveva già renduti deboli a quest'effetto, sboccarono nel palco e già traboccarono con impeto verso il teatro degli ascoltanti, i quali appresa quell'apparenza per una vera inondazione, tanto si atterrirono che, stimando ciascuno disgrazia ciò che era arte, chi frettolosamente alzossi per fuggire, chi salendo sui banchi tentò di farsi superiore al pericolo [...] quando ad un tratto, coll'aprirsi di una cataratta rimase tutta quella gran copia d'acqua assorbita, senz'altro danno degli uditori, che il timore»
>
> (Domenico Bernini, figlio di Gian Lorenzo[26])

Profondamente colpito da *L'inondazione del Tevere*, l'ambasciatore del duca di Modena commentò che «ci furono tre scene da far stupire tutto l'universo» e che Bernini «solo sa praticare opere tali e non tanto per la qualità delle macchine, quanto per il modo di far recitare». Altra commedia berniniana, pervenutaci in stato frammentario, è *La fontana di Trevi.*

In qualità di scenografo Bernini fu molto attivo anche nella produzione di apparati effimeri per feste e commemorazioni laiche e religiose, alcune delle quali divennero rapidamente leggendarie per l'effetto strabiliante che ebbero sulla popolazione della Roma del tempo. Tra queste, sbalorditivo, anche per i giochi pirotecnici approntati da Bernini per l'occasione, fu l'allestimento dei festeggiamenti tenutisi a Roma nel 1661, a Trinità dei Monti, per la nascita del Delfino di Francia.

La bottega di Bernini

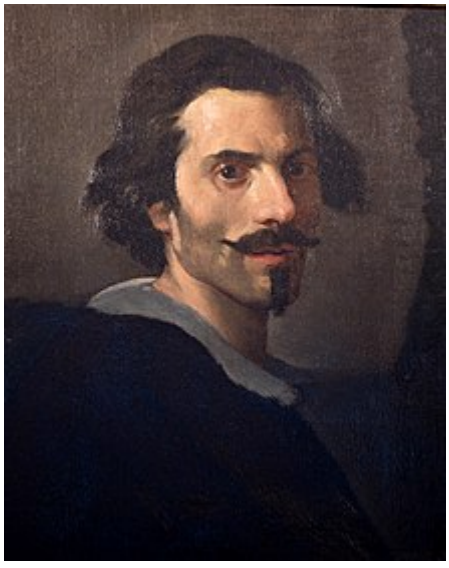
Nel corso della sua carriera Bernini sviluppò notevoli competenze organizzative e gestionali, richieste dato il cospicuo numero di committenze al quale si trovò a carico, e le peculiari caratteristiche dei suoi lavori. Le opere berniniane, infatti, presentavano un'integrazione tra scultura, pittura e architettura che presupponeva l'aiuto di collaboratori e discepoli, malgrado molto spesso le committenze richiedessero che l'opera ordinata fosse autografa dell'artista («di propria mano», concetto alquanto aleatorio che però consentiva anche una semplice soprintendenza).[27]

Bernini, insomma, veniva assistito nel suo lavoro da un concorso di aiuti e discepoli, in una bottega che però non aveva un organico permanente: tra gli assistenti certamente figuravano il padre Pietro e il fratello Luigi, cui Gian Lorenzo spesso delegava l'esecuzione delle parti meno impegnative dell'opera. Al di là dei parenti, in ogni caso, la cerchia di Bernini contava anche scultori come Andrea Bolgi, Pietro Naldini, Giulio Cartari e Antonio Raggi, che garantivano una cooperazione piuttosto continuativa, o presenze più saltuarie come Ercole Ferrata.[27]

La peculiarità della bottega del Bernini era il rapporto tra i vari collaboratori: non vi era una passiva subordinazione, come in diversi laboratori del tempo; al contrario i diversi aiutanti, malgrado il divario tra le differenti personalità, lavoravano in una tale sintonia e coesione d'immagine che spesso le singole mani sono riconoscibili solo analizzando i dati d'archivio.[28]

L'uomo Bernini: descrizione fisica e carattere

Paul Fréart de Chantelou fu il compagno e l'interprete del Bernini durante il soggiorno in Francia; visse con l'artista in contatto quasi quotidiano e registrò gesti, azioni e pensieri del Bernini nel *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. In quest'opera, Chantelou ci offre un ritratto fisiognomico e caratteriale del Bernini assai dettagliato:



Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto* (tra il 1630 e il 1635); Galleria Borghese, Roma

> «Vi dirò, dunque, che il Cavaliere Bernini è un uomo di statura media, ma ben proporzionata, più magro che grasso, con un temperamento tutto fuoco. Il suo viso ha qualcosa dell'aquila, in particolare negli occhi. Ha i sopraccigli molto lunghi, la fronte ampia, un poco incavata al centro e lievemente rilevata sopra gli occhi. È calvo e i capelli che gli restano sono crespi e completamente bianchi. Come lui stesso dichiara, ha sessantacinque anni. Tuttavia per tale età è vigoroso e vuole camminare a piedi, come se ne avesse trenta o quaranta. Si può dire che il suo temperamento è tra i migliori che la natura abbia mai formato perché, senza aver studiato, ha quasi

> tutte le doti che il sapere può donare a un uomo ... inoltre, ha una bella memoria, un'immaginazione veloce e vivace [e] un talento tutto particolare nell'esprimere le cose con la parola, con l'atteggiamento del viso e con il gesto, e di farle apparire tanto piacevolmente quanto i più grandi pittori hanno saputo fare con i pennelli»
>
> (Paul Fréart de Chantelou[29])

Dalla testimonianza di Chantelou, ma anche dai molteplici ritratti, sappiamo dunque che Bernini era di media altezza, piuttosto esile, di carnagione bruna e di capelli neri fluenti, divenuti bianchi e meno abbondanti con la vecchiaia; le sopracciglia erano lunghe e folte, e la fronte era ampia, «incavata al centro e lievemente rilevata sopra gli occhi».

Aveva un temperamento sanguigno, con un ardore e un entusiasmo che non di rado si tramutavano in scatti di collera e ira, come testimoniato da Domenico Bernini, figlio dell'artista, che descrisse il padre come «aspro di natura, fisso nelle operazioni, ardente nell'ira».[10] Secondo il giudizio dello storico dell'arte settecentesco Francesco Milizia, infatti, Bernini era focoso, iracondo e fiero di sguardo, ma anche cordiale, caritatevole e nemico dell'invidia e della maldicenza;[30] il poeta Fulvio Testi, invece, ne esaltò l'intelligenza brillante e vivace, definendolo «uomo da far impazzire le genti».[8]

La poliedrica personalità del Bernini era contrassegnata anche da una particolare inclinazione per la burla. Uno degli episodi più famosi, rivelatori di questa sfaccettatura del suo carattere, si verificò durante la realizzazione della Fontana dei Quattro Fiumi. A Roma incominciò infatti a diffondersi la voce che l'opera non avrebbe retto al peso dell'obelisco appostovi e che vi era l'imminente pericolo che crollasse. Un giorno il Bernini si recò sul luogo e con aria serissima annodò all'obelisco dei sottili fili di lana che fissò con un chiodo alle pareti di alcuni edifici di Piazza Navona, ostentando poi soddisfazione e sollievo per aver messo in sicurezza la fontana, ovviamente beffandosi, con acuta ironia, dei suoi critici.

Opere

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Opere di Gian Lorenzo Bernini****.*

Note

1. Pinton, p. 3.
2. ^ Giovanni Morello, *Intorno a Bernini: Studi e documenti*, Palermo, Gangemi Editore, ISBN 9788849265729. URL consultato il 13 gennaio 2016.
   > «Si preferisce usare questa dizione, meno usata, ma originale, in luogo di quella più comune e recente, di Gian Lorenzo Bernini perché, come ha ben osservato il critico d'arte Maurizio Fagiolo dell'Arco, essa è più appropriata, comparendo così, sia pure nella forma abbreviata Gio., in tutti i documenti contemporanei come anche nelle biografie scritte da Filippo Baldinucci e da Domenico Bernini, figlio dell'artista»
3. ^ Dell'Arco, p. 419.
4. Papini.
5. ^ Pinton, p. 6.
6. ^ Ferrari, p. 7.
7. ^ Ferrari, pp. 13-17.
8. Pinton, p. 7.
9. ^ Davies, p. 634.

10. Hibbard.
11. ^ Ferrari, p. 18.
12. ^ Pinton, p. 66.
13. ^ Ferrari, pp. 23-24.
14. ^ Ferrari, p. 24.
15. ^ Pinton, p. 9.
16. Ferrari, p. 28.
17. ^ Pinton, p. 32.
18. ^ Pinton, p. 10.
19. Pinton, p. 11.
20. ^ Ferrari, p. 29.
21. ^ Ferrari, p. 30.
22. ^ Del monumento resta, a Roma, un modellino in terracotta presso la Galleria Borghese. Per l'intera vicenda si veda Bernini e il Re Sole alla Galleria Borghese (http://www.seperdredansrome.com/it/2016/03/01/bernini-e-il-re-sole-alla-galleria-borghese/).
23. Ferrari, p. 32.
24. *Bernini, scultore del profondo*, su *restaurars.altervista.org*, RestaurArs. URL consultato il 31 agosto 2016.
25. ^ Franco Mormando, *Domenico Bernini's Life of Gian Lorenzo Bernini: A Translation and Critical Edition*[University Park: Penn State University Press, 1999],p.324, n.32; per ulteriore discussione di Bernini come uomo del teatro nello stesso volume: *Bernini and the Theater*, pp.55-57 e le abbondante note di Mormando al testo di Domenico Bernini, pp. 322-328, nn.27-45.
26. ^ Todarello, 321.
27. Ferrari, p. 34.
28. ^ Ferrari, pp. 35-36.
29. ^ Bernardini *et al.*, p. 41.
30. ^ Milizia, p. 183.

Bibliografia

- Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682.
- Domenico Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713. Edizione in inglese con ampio apparato critico e bibliografia: *The Life of Gian Lorenzo Bernini,* edited and translated with Introduction and Notes by Franco Mormando. University Park, PA: Penn State University Press, 2011.
- Stanislao Fraschetti, *Bernini*, Milano 1900.
- Valentino Martinell, *Bernini*, Milano 1953 (nuova ediz. Milano 1979)
- Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini the sculptor of the roman baroque*, Oxford 1955, ediz. 1966, 1981.
- Howard Hibbard H., *Bernini*, Harmondsworth 1965.
- Marcello e Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma 1967.
- Howard Hibbard, *BERNINI, Gian Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967.
- Irving Lavin, *Bernini. L'unità delle arti visive*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1980.
- Franco Borsi*, Bernini architetto*, Milano 1980.

- *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1981.
- Oreste Ferrari, *Bernini*, in *Art dossier*, Giunti, 1991.
- Valentino Martinelli, *Gian Lorenzo Bernini e la sua cerchia. Studi e contributi (1950-1990)*, Napoli 1994.
- Valentino Martinelli, *L'ultimo Bernini 1665-1680. Nuovi argomenti, documenti e immagini*, Roma 1996.
- Maurizio Fagiolo dell'Arco, Francesco Petrucci (a cura di), *L'Ariccia del Bernini*, ediz. De Luca, Roma 1998 (catalogo della mostra, Ariccia, Palazzo Chigi) ISBN 88-8016-276-4
- Anna Coliva, Sebastian Schütze (a cura di), *Bernini scultore e la nascita del Barocco in casa Borghese*, Roma 1998.
- Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini: regista del barocco*, Milano, Skira, 1999, ISBN 88-8118-484-2.
- Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere: vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Bari, Laterza, 2001, ISBN 88-420-6296-0.
- Norman Davies, *Storia d'Europa, Volumi 1-2*, Pearson, 2006.
- Roberto Papini, *BERNINI, Gian Lorenzo*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- Anna Coliva (a cura di), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, De Luca Editori d'arte, 2002, ISBN 978-88-8016-506-4
- Francesco Petrucci, *Bernini pittore. Dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma, Ugo Bozzi Editore s.r.l., 2006, ISBN 88-7003-042-3
- Nazzareno Todarello, *Le arti della scena*, Latorre Editore, 2006, ISBN 88-903202-0-6.
- Giovanni Morello, Francesco Petrucci, Claudio Strinati (a cura di), *La Passione di Cristo secondo Bernini*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2007 (catalogo della mostra, Roma, Palazzo Incontro) ISBN 88-7003-059-8
- Daniele Pinton, *Bernini. I percorsi dell'arte*, ATS Italia Editrice, ISBN 978-88-7571-776-6. URL consultato il 12-01-2016.
- Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, Andreina & Valneo Budai Editori, Roma 2008, 3 voll., *ad indicem.*
- *Bernini and the Birth of Baroque portrait sculpure*, edited by Andrea Bacchi, Catherine Hess, Jennifer Montagu, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008.
- Franco Mormando, *Bernini: His Life and His Rome*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Francesco Petrucci, *Considerazioni su Bernini caricaturista*, in *Il disegno tra Napoli, Firenze e Roma ai tempi di Salvator Rosa*, atti del convegno internazionale di studi, 26-28 maggio 2016, a cura di V. Farina, Cava de' Tirreni 2017, pp. 173–182
- Francesco Petrucci, *Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative, in Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, a cura di S. Ebert-Schifferer, T. A. Marder, S. Schütze, atti del convegno internazionale, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Storico Austriaco, 20-21 aprile 2015, Roma 2017, pp. 341–364
- Francesco Petrucci, *Bernini, IX. I busti: dalla maturità all'addio alla scultura*, in *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Roma, Galleria Borghese, Città di Castello 2017, pp. 305–331
- Andrea Bacchi, Anna Coliva (a cura di), *Bernini*, Milano, Officina Libraria, 2017 (catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese)
- Tomaso Montanari, *La libertà di Bernini*, Torino, 2016.

Voci correlate

- La libertà di Bernini (serie di documentari)
- Famiglia Bernini

Ulteriori opere

- Busto di Scipione Borghese
- Busto del *Salvator Mundi*
- Madonna col Bambino e san Giovannino
- Monumento di Urbano VIII
- Statua equestre di Luigi XIV
- Busto di Luigi XIV
- Medusa (attribuita)

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Gian Lorenzo Bernini**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Gian Lorenzo Bernini (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gianlorenzo_Bernini?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Bernini, Gian Lorenzo*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Roberto Papini, *BERNINI, Gian Lorenzo*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- *Bernini, Gian Lorènzo*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Gian Lorenzo Bernini*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Howard Hibbard, *BERNINI, Gian Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967.
- *Gian Lorenzo Bernini*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Gian Lorenzo Bernini*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Opere di Gian Lorenzo Bernini*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (FR) *Pubblicazioni di Gian Lorenzo Bernini*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- (EN) *Gian Lorenzo Bernini*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- Tomaso Montanari, *La Libertà di Bernini*, su *rai5.rai.it*, RAI. URL consultato il 14 gennaio 2016.
- *La libertà di Bernini: Gli inizi (1598-1618)*, in *Il portale di RAI Cultura dedicato all'arte e al design*. URL consultato il 18 gennaio 2017.
- Sito scientifico dedicato alla biografia del Bernini (https://www.francomormando.com/bernini-updates-2/), con ampia documentazione e aggiornamenti regolari di dati e bibliografia.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 73850000 (https://viaf.org/viaf/73850000) · ISNI (EN) 0000 0001 2102 3349 (http://isni.org/isni/0000000121023349) · SBN CFIV025580 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV025580?core=autoriall) · BAV 495/14719 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_14719) · CERL cnp00543952 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00543952) · Europeana agent/base/60003 (https://data.europeana.eu/agent/base/60003) · ULAN (EN) 500032022 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500032022) · LCCN (EN) n79127068 (htt

	p://id.loc.gov/authorities/names/n79127068) · GND (DE) 118509926 (https://d-nb.info/gnd/118509926) · BNE (ES) XX1041583 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1041583) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1041583) · BNF (FR) cb118915810 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb118915810) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb118915810) · J9U (EN, HE) 987007276056705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007276056705171) · NSK (HR) 000102934 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000102934) · NDL (EN, JA) 00433117 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00433117) · CONOR.SI (SL) 12611939 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/12611939) · WorldCat Identities (EN) lccn-n79127068 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79127068)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Gian_Lorenzo_Bernini&oldid=133534081"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 16 mag 2023 alle 17:00.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Francesco Borromini

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Francesco Borromini, nato **Francesco Castelli** (Bissone, 27 settembre 1599 – Roma, 2 agosto 1667), è stato un architetto italiano originario dell'odierno Canton Ticino.[1][2][3][4] Operante quasi esclusivamente a Roma, egli è tra i principali esponenti dell'architettura barocca[5][6].

Francesco Borromini, anonimo ritratto giovanile

Indice

Biografia
- L'arrivo a Roma e i primi lavori
  - Leone Garove
  - La collaborazione con Maderno e Bernini
- Il successo
  - San Carlo alle Quattro Fontane
  - Sant'Ivo alla Sapienza
  - Innocenzo X
- L'isolamento professionale e la morte

Stile

L'*uomo* Borromini

Le opere

Onorificenze

Omaggi

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Francesco Castelli nacque il 27 settembre 1599 a Bissone, villaggio appartenente all'epoca al baliaggio di Lugano (uno dei cosiddetti baliaggi ultramontani, paesi soggetti amministrati in maniera condivisa dai Cantoni sovrani della Vecchia Confederazione), situato nell'odierno cantone Ticino. Era il primogenito di quattro figli. Del padre, Giovanni Domenico, non si conosce molto, ma sappiamo che era un modesto architetto o capomastro al servizio dei Visconti a Milano; la madre, Anastasia Garove, proveniva invece da un'agiata famiglia impegnata nell'edilizia[7] e imparentata alla lontana con Domenico Fontana, considerato in quel periodo il più prestigioso architetto del mondo occidentale.[8] Il cognome originario di Francesco, dunque, non era Borromini, bensì Castelli; avrebbe iniziato a firmarsi abitualmente come «Borromini» dal 1628, così da distinguersi dalle diverse maestranze edili romane che si chiamavano Castelli. «Borromini», in ogni caso, era un cognome che già

apparteneva alla famiglia: Giovanni Pietro Brumino era lo sposo nelle seconde nozze di una nonna del futuro architetto, e lo stesso padre era spesso soprannominato «Brumino», forse in ragione del suo legame con la famiglia viscontea.[9]

Il grande architetto Domenico Fontana, oltre a essere imparentato alla lontana con Anastasia Garvo (madre di Francesco), ebbe i natali nel villaggio dirimpettaio a Bissone, ove invece nacque Borromini

Il soprannome di Borromini potrebbe avere una diversa origine nel senso che fosse «[...] ispirato alla grande devozione che lui, lombardo, portò al più grande dei santi lombardi del suo tempo, Carlo Borromeo.»[10] Seguendo l'iter proprio delle maestranze lapicide provenienti dalla regione del lago di Lugano, Borromini a soli nove anni venne inviato dal padre a fare apprendistato a Milano, dove giunse nel 1608. Nella città ambrosiana il giovane Francesco apprese «l'arte di intagliatore in pietra», per usare le parole del biografo Filippo Baldinucci[11]; fu in qualità di intagliatore di marmi, inoltre, che lavorò presso numerosi cantieri milanesi, fra cui quello colossale del duomo di Milano. Grazie al mestiere seppur umile di scalpellino Borromini ebbe modo di affinare la mano all'uso dello scalpello e maturare sicure capacità tecniche; l'esperienza alla Fabbrica del Duomo di Milano, inoltre, ebbe un'influenza duratura sulle future realizzazioni architettoniche del futuro architetto.[12]

L'arrivo a Roma e i primi lavori

Leone Garove

> «Chi segue altri non gli va mai inanzi. Ed io al certo non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser solo copista»
>
> (Francesco Borromimi)

Borromini, sentendosi ormai oppresso tra le maestranze milanesi, ben presto decise di recarsi a Roma, dove giunse alla maniera dei pellegrini; trovando asilo nei conventi, percorse l'intero tragitto a piedi facendo tappa a Ravenna, così da ammirare la basilica di San Vitale, e nella contrada toscana di Montesiepi, dove visitò l'abbazia di San Galgano.

Arrivato nell'Urbe nel 1619, Borromini fu ospite e collaboratore di un parente prossimo per via materna, Leone Garove, residente al vicolo dell'Agnello (l'odierno vicolo Orbitelli), presso la parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini. Garove, già attivo come capomastro scalpellino a Milano, allora godeva in città di una distinta notorietà, accresciutasi in seguito alla parentela con l'illustre architetto Carlo Maderno, acquisita sposando nel 1610 la nipote Cecilia. L'apprendistato presso il Garove, tuttavia, fu di breve durata, allorché quest'ultimo morì accidentalmente il 12 agosto 1620, precipitando dalle impalcature della basilica di San Pietro.[13] Di seguito è riportato il suo atto di morte, steso dalla parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini:[14]

> «Magister Leo Garovius de Bisone, longobardus, carpentarius, cecidit in fabrica dum metiretur et statim obiit sed prius recepit exstremam untionem. Eius corpus fuit sepultus in hac nostra ecclesia»

La collaborazione con Maderno e Bernini

Dopo aver terminato così bruscamente il suo primo tirocinio, Borromini iniziò a collaborare con Carlo Maderno, conosciuto proprio grazie all'intercessione del Garove. Il Maderno, uno dei maggiori architetti nella Roma di Paolo V Borghese, non poté fare a meno di ammirare l'instancabilità di questo giovane bissonese (conterraneo nonché lontano parente) e la padronanza tecnica con la quale realizzava i suoi disegni architettonici. Fu presso la

residenza di Maderno, infatti, che Borromini istituì insieme ad altri due capomastri scalpellini provenienti dalla diocesi di Como una *società di arte del marmo*, rilevando per 155 franchi i beni dello zio appena defunto.[14] Non rimane alcuna documentazione di una qualsivoglia attività di questa società, ma sappiamo che fu di vitale importanza per il Borromini, che da «maestro» divenne in questo modo «capomastro».

Baldacchino di San Pietro, particolare del coronamento disegnato da Borromini

Tra i diversi episodi della fase maderniana, in ogni caso, si ricordano il cantiere di Sant'Andrea della Valle, la fabbrica di palazzo Barberini, dove lavorò anche al fianco di Gian Lorenzo Bernini, artista di un solo anno più anziano ma già celebre; qui Borromini realizzò lo scalone elicoidale, le porte del salone e alcune finestre.

Alla morte del Maderno, nel 1629, Borromini proseguì la propria carriera da architetto al fianco del Bernini, che nel frattempo aveva assunto la direzione della fabbrica di San Pietro in Vaticano. L'iniziale concordia tra Bernini e Borromini mutò in un rapporto estremamente difficile e conflittuale; l'accesa rivalità tra i due, spesso sfociata nella leggenda, era dovuta da una parte alle notevoli divergenze caratteriali, e dall'altra al ruolo prioritario assunto dal Bernini, anche sotto il profilo retributivo.[15]

Dal punto di vista artistico, tuttavia, la collaborazione con Bernini fu assai fruttuosa: da questo sodalizio nacque infatti il baldacchino di San Pietro, dove la partecipazione borrominiana è evidente nel coronamento dell'aereo ciborio con volute a dorso di delfino.

Il successo

San Carlo alle Quattro Fontane

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane***.

Su proposta del Bernini, che forse con quest'atto di benevolenza intendeva sbarazzarsi del suo assistente, il 25 settembre 1632 Borromini ottenne la nomina con breve papale presso lo *Studium Urbis*, diventando finalmente architetto alla Sapienza:

> «Il sig. Cav. Bernini ha fatto sapere da parte del sig. Card. Barberini padrone, d'aver fatto deputare per Architetto della Sapienza, l'Ill.mo sig. Francesco Borromino nipote del Sig. Carlo Maderni, e che ha gusto che non sia una piazza morta»

Disegno di Borromini per la chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane

Nella nuova veste di architetto (e non più da capomastro) Borromini poté finalmente consacrare la propria affermazione professionale, libero dai vincoli di dipendenza degli esordi; fu nel 1634, infatti, che ottenne per la prima volta un incarico indipendente, quando i trinitari scalzi spagnoli gli affidarono la progettazione della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane e dell'annesso convento.[9]

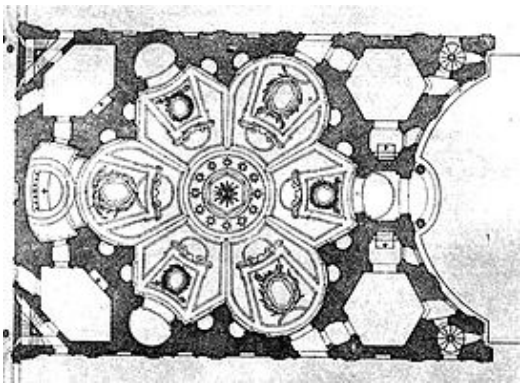
Borromini fu attivo nel cantiere di San Carlino dal 1634 al 1641. In quest'*opera prima* - definizione che usò egli stesso - egli ebbe l'opportunità di esprimere la propria personalità artistica, esternandola in peculiarità che si sarebbero poi riflesse in tutte le sue future opere architettoniche. Di quest'ultime, si segnalano l'impiego del colore bianco, che infonde un'intima sensazione di raccoglimento (la «bianchezza sommamente grata a Dio» di Palladio), e l'adozione di uno spiccato dinamismo architettonico.[9]

Borromini eseguì nel 1653 anche una galleria di colonne a palazzo Spada che, con particolari accorgimenti prospettici, simula una profondità assai superiore a quella reale.

Sant'Ivo alla Sapienza

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza****.*

Nel frattempo - a lato dei numerosi progetti minori - Borromini attese alla decorazione della cappella della Trinità nella chiesa di Santa Lucia in Selci (1638-39), dove si avvertono chiare reminiscenze maderniane, e dell'Oratorio di San Filippo Neri; qui Borromini si procurò le busse dei Filippini, ordine spiccatamente tradizionalista che si dimostrò particolarmente ostile al suo spirito innovatore.



La pianta stellare di Sant'Ivo

La lanterna a spirale di Sant'Ivo

Nel 1642, sotto il pontificato di Urbano VIII, Borromini diresse la costruzione della chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza, universalmente riconosciuta come la sua *opus magna*. Qui egli, dovendo fare i conti con dei forti vincoli fisici dovuti al cortile porticato rettangolare preesistente, si ritrovò a lavorare in uno spazio di dimensioni ridottissime. Non volendo adottare metodi di progettazione tradizionali, Borromini qui si diede a intrepide sperimentazioni, dando vita a un disegno in forma esagonale con cellette disposte in forma d'alveare; questa «pianta stellare» forse intende essere un rinvio all'ape barberina, simbolo di Urbano VIII.[16]

L'audacia borrominiana si palesa ancora di più nella cupola ripartita in spicchi, che si conclude con un'originalissima lanterna a spirale. L'adozione della struttura a spirale, oltre a nascondere significati biblici e sapienziali, conferisce alla struttura una strutturale e dinamica, e accelera lo slancio verticale della cupola.[16]

Innocenzo X

In seguito alla morte di Urbano VIII i Barberini caddero in disgrazia e il soglio pontificio fu occupato da Innocenzo X, al secolo Giovanni Battista Pamphilj. Il nuovo pontefice intendeva epurare Roma dal potere ancora molto vivo dei Barberini, anche sotto il profilo artistico; fu per questo motivo che egli decise di favorire il Borromini, a scapito del Bernini che sotto i primi anni del suo pontificato conobbe un notevole calo di commesse, anche per via dello scandalo dei campanili di San Pietro.

Incisione di Giovan Battista Piranesi raffigurante piazza Navona; la chiesa di Sant'Agnese in Agone è a destra

Per Borromini, questi furono anni percorsi da un fervore artistico che non conobbe soste. Tra le diverse committenze papali di questo periodo, Borromini progettò un casino per la villa di San Pancrazio, un corpo di fabbrica contiguo a Santa Maria in Vallicella, un palazzo e una fontana a piazza Navona (non realizzati) e il rifacimento della vetusta basilica di San Giovanni in Laterano, che versava in precarie condizioni di conservazione e che si intendeva riportare agli antichi fasti in occasione dell'anno giubilare 1650. Dal 1646 per tutto il ventennio successivo, inoltre, Borromini intervenne in palazzo di Propaganda Fide: qui demolì le preesistenze berniniane e vi eresse la Cappella dei Re Magi, oltre a creare una facciata considerata una dei massimi lavori borrominiani e barocchi presenti a Roma.[9]

Nel 1652 Borromini subentrò come architetto dell'erigenda chiesa di Sant'Agnese in Agone, sino ad allora posta sotto la direzione di Girolamo e Carlo Rainaldi. Borromini progettò la soppressione del vestibolo originariamente previsto, e in questo modo ricavò una facciata concava, così da dare maggiore slancio a una cupola che, al posto di essere statica (così come contemplato dai Rainaldi), era fortemente verticalizzata.

L'isolamento professionale e la morte

Tomba del Borromini in San Giovanni dei Fiorentini, a Roma

La salita al trono di papa Alessandro VII, nel 1655, segnò il tramonto professionale di Borromini, che cadde inesorabilmente in una profonda crisi psicologica, inaspritasi alla luce della nuova ascesa di Bernini che ritornò a essere l'architetto preferito dalla corte papale.[15]

Borromini concluse tragicamente i propri giorni. Nell'estate del 1667 la sua salute, già travagliata da feroci disturbi nervosi e depressivi, si aggravò a causa di ripetute febbri e di un'insonnia cronica. La sera del 1º agosto, secondo la testimonianza del diarista Cartari Febei, fu tuttavia ancora più *stravagante e lacrimevole*, in quanto l'architetto, che era «caduto da alcuni giorni in pieno umore ipocondriaco, con una spada, appoggiata col pomo in terra e con la punta verso il proprio corpo si ammazzò». In altre parole Borromini, quando il servo non obbedì al suo ordine di accendere un lume per scrivere, fu colto da uno spropositato attacco d'ira e si trafisse letalmente con una spada.

La morte non fu immediata, bensì sopraggiunse «alle ore dieci dell'alba»; in questo modo, Borromini ebbe il tempo di spiegare le ragioni del folle gesto, dettare le proprie disposizioni testamentarie, e ordinare di essere sepolto nello stesso sepolcro dell'amato Carlo Maderno, nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.[15]

Stile

La concezione architettonica di Francesco Borromini rappresenta una netta antitesi della poetica universalistica dell'avversario Bernini. Borromini possedeva esclusivamente la tecnica architettonica, al contrario di Bernini che eccelleva in molteplici campi dell'arte, dalla scultura all'urbanistica; analogamente, Bernini era sicuro del prestigio proprio e delle sue opere, mentre Borromini tracciò disegni inquieti, febbrili, quasi insoddisfatti. Di seguito si riporta un'osservazione dello storico d'arte Giulio Carlo Argan:

Domenico Barrière, *Facciata dell'oratorio dei Filippini* (1658)

> «Si sa che nel Seicento tutti i problemi hanno una radice religiosa. Il Bernini è persuaso di avere il dono della rivelazione; contempla Dio nel mondo e si sente salvo. Il Borromini è come chi prega, invoca la grazia: sa perché prega, è pieno di fervore, ma non sa se la grazia verrà. Tutta la sua opera corre sul filo di quest'ansia: un istante di minor tensione, un nulla, può farla fallire»

In ogni caso, i dati stilistici fondamentali dello stile di Francesco Borromini sono l'impiego di materiali poveri, la preferenza per i ritmi impostati sulla curva, il gusto del piccolo contrapposto al grande e la meticolosa cura dei dettagli.

Borromini nelle sue opere evitava i materiali nobili, assai apprezzati invece dal Bernini, che ne sfruttava le qualità tattili, visive e cromatiche; al marmo e al bronzo, infatti, egli preferiva le murature in mattoni, l'intonaco bianco, le decorazioni a stucco. Borromini, insomma, impiegava materiali poveri ma miti, in quanto non dotati di un pregio

La facciata della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane

intrinseco bensì nobilitati dalla perizia tecnica dell'architetto. Il valore delle architetture borrominiane, in questo modo, si palesa non tanto nell'utilizzo di materiali di lusso, bensì nell'ingegnosità delle soluzioni strutturali e formali; è così che il suo stile si carica di connotati raffinati e intellettualistici, idonei non alla fruizione di grandi masse di fedeli, bensì d un pubblico ristretto e colto. Fu per questo motivo, e anche per la sua indole sobria e moderata, che Borromini fu assai ricercato dalle confraternite e degli ordini monastici,[17] contrapponendosi al Bernini che era invece l'artista prediletto dalla corte pontificia.

Nelle sue realizzazioni, inoltre, Borromini si mostrò assai sensibile al ritmo fluttuante e plastico delle pareti ondulate, movimentate da una successione ritmica di linee concave e convesse, in un gioco di rientranze e sporgenze. In questo modo si viene a creare un perimetro serpeggiante e irregolare, grazie al quale «l'occhio dello spettatore non afferra un misurato equilibrio di masse, un'ampia distribuzione di spazi articolati, ma segue la nervosa indicazione di moto delle strutture» (Argan);[18] si trattò, questa, anche di un'esigenza nata come conseguenza degli spazi piccoli e minimi ove spesso si trovò a operare il Borromini. Da ciò nacque la sua insofferenza al gusto barocco e berniniano, che per suggerire una sensazione di capienza ed espansione dava l'esempio d'un'architettura concepita plasticamente per grandi masse di luce e di ombra. Borromini, al contrario, ricercava costantemente la massima contrazione spaziale, evitando i volumi e le masse murarie, esasperando il valore delle linee, introducendo motivi ornamentali inediti (quali volute, cartocci, arabeschi), complicando il tracciato delle piante e ponendo particolare attenzione nei dettagli dell'apparato decorativo.[19]

Tra le altre peculiarità della concezione borrominiana dell'architettura, infine, si segnalano l'audacia dei suoi espedienti costruttivi (quali, ad esempio, la lanterna a spirale di Sant'Ivo alla Sapienza) e l'adozione di piante assolutamente innovative ottenute mediante l'intreccio di più unità geometriche: sempre per Sant'Ivo, ad esempio, Borromini scelse un'insolita pianta esagonale, determinata dall'intersezione di due triangoli equilateri.

L'*uomo* Borromini

Filippo Baldinucci, il suo biografo, attesta che Francesco Borromini era un «uomo di grande e bello aspetto, di grosse e robuste membra, di forte animo e d'alti e nobili concetti. Fu sobrio nel cibarsi e visse castamente. Stimò molto l'arte sua, per amor della quale non perdonò a fatica». Custodiva i propri lavori con scrupoloso riguardo, sicché «non fu mai possibile il farlo disegnare a concorrenza di alcun altro artefice. Diceva che i disegni erano i suoi propri figliuoli e non voler che eglino andasser mendicando la lode per lo mondo, con pericolo di non averla, come talora vedeva a quei degli altri addivenire». Era talmente geloso delle proprie opere che, prima di morire, consegnò tutti i suoi disegni alle fiamme, in modo che i suoi nemici non potessero appropriarsene indebitamente.[9]

Ritratto di Francesco Borromini custodito nella sagrestia di San Carlo alle Quattro Fontane

Borromini, in ogni caso, denunciò un carattere inquieto, schivo, quasi ombroso: per tutta la sua carriera fu infestato dall'ombra del Bernini, che si attenuò solamente con l'avvento al pontificato di Innocenzo X, quando il suo competitore subì un'eclissi. Nel corso della sua esistenza Borromini ebbe numerosi amici e consiglieri, tra i quali l'aristocratico emiliano Virgilio Spada, il papa Innocenzo X (del quale godette la protezione) e il secondo marchese di Castelo Rodrigo Manuel de Moura Corte Real, al

quale dedicò il suo libro *Opus architectonicum*[20][21]; tuttavia, nei confronti dei più egli manifestò un animo «schivo e scontroso, trincerato nel chiuso di una bruciante interiorità» (Treccani).[9] Sempre Baldinucci ci fornisce un ritratto caratteriale assai dettagliato del Borromini:

> «Egli era stato solito di patir molto di umore malinconico, o, come dicevano alcuni dei suoi medesimi 3 d'ipocondria, a cagione della quale infermità, congiunta alla continua speculazione nelle cose dell'arte sua, in processo di tempo egli si trovò sì profondato e fisso in un continuo pensare, che fuggiva al possibile la conversazione degli uomini standosene solo in casa, in nulla d'altro occupato, che nel continuo giro dei torbidi pensieri»
>
> (Filippo Baldinucci[9])

Le opere

Di seguito si riportano le opere o gli interventi del Borromini:

- Interventi nella chiesa di Sant'Andrea della Valle (1621-1623);
- 1 Interventi in palazzo Barberini (1625-1632);
- Cappella del Sacramento in San Paolo fuori le Mura (1629);
- Ultimazione del baldacchino di San Pietro (1631-1633);
- 2 Galleria prospettica di palazzo Spada (1653);
- 3 Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (1634-1641);
- Oratorio dei Filippini adiacente a Santa Maria in Vallicella (1637-1650);
- Decorazione della cappella della Trinità nella chiesa delle monache agostiniane di Santa Lucia in Selci (1638-1639);
- Altare della cappella dei Filomarino, Chiesa dei Santi Apostoli a Napoli (1639);
- 4 Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza (1643-1662);
- 5 Rinnovamento della basilica di

Mappa del centro storico di Roma con localizzazione delle opere principali

San Giovanni in Laterano (1646):

- Vestibolo e scalone a palazzo di Spagna (1645-1648);
- 6 Palazzo di Propaganda Fide (1646);
- Interventi in palazzo Giustiniani (1650-1652);
- Mensa dell'altare maggiore e il ciborio della chiesa di San Paolo a Bologna (tra il 1650 e il 1657);
- Ampliamenti nel convento annesso alla chiesa di Sant'Agostino (1659-1662);
- Cappella Spada in San Girolamo della Carità (1660 circa).

Onorificenze

Cavaliere dell'Ordine Supremo del Cristo (Santa Sede)

Omaggi

Borromini sulla sesta serie della banconota da 100 franchi

- Francesco Borromini è stato raffigurato sul recto della sesta serie di banconote da 100 franchi svizzeri, in circolazione dal 1976 fino al 2000.[22] Questa decisione all'epoca causò delle polemiche in Svizzera, iniziate dallo storico dell'arte svizzero italiano Piero Bianconi. Secondo lui, poiché nel XVII secolo i territori che nel 1803 divennero il Canton Ticino erano possedimenti italiani di alcuni cantoni svizzeri (Condomini dei Dodici Cantoni), Borromini non poteva essere definito né ticinese né svizzero.[23][24] L'architetto era presente anche sulla settima serie, che era un'emissione di riserva e non fu mai messa in circolazione. Il verso di entrambe le serie mostra dettagli architettonici di alcune delle sue opere principali.
- Borromini è il soggetto del film *La Sapienza* di Eugène Green, uscito nel 2015.
- Il cantautore romano *Andrea Ra* racconta la rivalità tra Borromini e Bernini nella canzone *Non sarò il tuo Borromini* del 2011

Note

1. ^ *Encyclopædia Britannica: Francesco Borromini, Italian architect*, su *britannica.com*.
2. ^ *Treccani, Dizionario biografico degli italiani: Francesco Borromini, architetto italiano*, su *treccani.it*.
3. ^ *Musei online: Francesco Borromini, architetto italiano*, su *museionline.info*.
4. ^ *ArtSpecialDay: Architetti italiani del '600: Francesco Borromini*, su *artspecialday.com*.
5. ^ *Francesco Borromini*, in *Dizionario storico della Svizzera*.
6. ^ *Centro Arte: Architetti italiani del Barocco: Francesco Borromini*, su *centroarte.com*.
7. ^ Borsi, p. 4.
8. ^ Morrissey, p. 36.
9. Carboneri.
10. ^ Claudio Strinati, *la Repubblica of the Arts* (http://www.repubblica.it/repubblicarts/borromini/testo_ita.html)
11. ^ Borsi, p. 7
12. ^ Borsi, p. 7.
13. ^ *BORROMINI Francesco*, su *omniartis.com*, OmniArtis. URL consultato il 23 agosto 2016.
14. Morrissey, capitolo IV.
15. *Francesco Borromini*, su *archiviodistatoroma.beniculturali.it*, Archivio di Stato di Roma. URL consultato il 24 agosto 2016.
16. Alessandro La Rocca, *Storia architettonica di S. Ivo alla Sapienza*, su *laboratorioroma.it*. URL consultato il 24 agosto 2016 (archiviato dall'url originale il 15 agosto 2016).
17. ^ Martinelli, p. 167.
18. ^ Díaz Sánchez *et al.*, p. 38.
19. ^ *Borromini, Francesco*, in *Enciclopedie on line*, Treccani. URL consultato il 10 settembre 2016.
20. ^ Wittkower, Rudolf, *Il Marchese di Castel Rodrigo ed il Borromini*, Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall´Accademia Nazionale di San Luca, vol. I, Roma, 1967, pp. 40-43
21. ^ Connors, Joseph, *Borromini and the Marchese de Castel Rodrigo*, Burlington Magazine, CXXXIII (1991), pp. 434-440
22. ^ *Seventh banknote series, 1984*, su *snb.ch*.
23. ^ Edy De Bernardis, *Il Boccalino* [*The little wine jug*], in Bettosini (a cura di), *La Terra Racconta*, n. 34, giugno 2006. URL consultato l'8 maggio 2015 (archiviato dall'url originale il 18 maggio 2015).
24. ^ Per quanto riguarda il concetto di Svizzera italiana e la formazione di un'identità svizzera italiana nel corso dei secoli, vedi: Ariele Morinini, *Il nome e la lingua - Studi e documenti di storia linguistica svizzero-italiana* (**PDF**), in *Romanica Helvetica*, vol. 142, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2021, pp. passim, ISSN 00880-3871, ISBN 978-3-7720-8730-1 (Print), ISBN 978-3-7720-5730-4 (ePDF), ISBN 978-3-7720-0121-5 (ePub).

Bibliografia

- Stefano Borsi, *Borromini*, in *Art dossier*, Giunti Editore, 2000, ISBN 88-09-01554-1. (books.google.it (https://books.google.it/books?id=wdUXjNXjKCAC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false))
- Nino Carboneri, *BORROMINI, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, SBN IT\ICCU\RAV\0018879. URL consultato il 18 febbraio 2015.
- Cecilia Martinelli, *Storia dell'arte*, vol. 2, Alpha Test, 2004, ISBN 88-483-0165-7.
- (**EN**) Jake Morrissey, *The Genius in the Design: Bernini, Borromini, and the Rivalry That Transformed Rome*, 2006, ISBN 0-06-052534-7.
- Leros Pittoni, *Francesco Borromini. L'architetto occulto del barocco*, Luigi Pellegrini Editore, 2013.

- María Eugenia Díaz Sánchez, Craig Douglas Dworkin, *Architectures of Poetry*, Rodopi, 2004, ISBN 90-420-1892-5.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Francesco Borromini**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Francesco Borromini (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francesco_Borromini?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Borromini, Francesco*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Achille Bertini-Calosso, *BORROMINI, Francesco*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- *Castèlli, Francésco*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (IT, DE, FR) *Francesco Borromini*, su *hls-dhs-dss.ch*, Dizionario storico della Svizzera.
- (EN) *Francesco Borromini*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Nino Carboneri, *BORROMINI, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971.
- *Francesco Borromini*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (IT, DE, EN, FR) *Francesco Borromini*, in *SIKART Dizionario sull'arte in Svizzera*.
- (EN) *Opere di Francesco Borromini*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (FR) *Pubblicazioni di Francesco Borromini*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- (EN) *Francesco Borromini*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Francesco Borromini*, su *archiviodistatoroma.beniculturali.it*.
- Manuel Bava, *Francesco Borromini. Anabasi architettonica, catabasi umana*, su *elapsus.it*. URL consultato il 1º ottobre 2016 (archiviato dall'url originale il 25 aprile 2017).
- artistiticinesi-ineuropa.ch (http://www.artistiticinesi-ineuropa.ch/ita/borromini-f-ita.html)
- biografia sul lasinodoro.it (http://www.lasinodoro.it/francesco-borromini-genialita-del-barocco-romano/)

Controllo di autorità	VIAF (EN) 7474084 (https://viaf.org/viaf/7474084) · ISNI (EN) 0000 0001 2119 4383 (http://isni.org/isni/0000000121194383) · SBN RAVV029275 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/RAVV029275?core=autoriall) · BAV 495/24684 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_24684) · CERL cnp00394315 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394315) · ULAN (EN) 500028306 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500028306) · LCCN (EN) n80025891 (http://id.loc.gov/authorities/names/n80025891) · GND (DE) 118513745 (https://d-nb.info/gnd/118513745) · BNE (ES) XX838472 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX838472) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX838472) · BNF (FR) cb123954573 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb123954573) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb123954573) · J9U (EN, HE) 987007280546405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007280546405171) · NDL (EN, JA) 00620405 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00620405) · WorldCat Identities (EN) lccn-n80025891 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n80025891)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Francesco_Borromini&oldid=133760992"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 31 mag 2023 alle 14:46.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Carracci

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Carracci (disambigua)**.*

I **Carracci** erano tre parenti bolognesi, Annibale (1560-1609) e Agostino (1557-1602) erano fratelli, mentre Ludovico (1555-1619) era loro cugino, provenivano da una famiglia della piccola borghesia locale e si dedicarono alla pittura formandosi nell'ambiente cittadino che negli anni della loro giovinezza era dominato dagli artisti della tradizione del tardo-manierista locale come: Domenico Tibaldi, Prospero Fontana e Bartolomeo Passarotti.

Annibale, Ludovico e Agostino Carracci

Indice

- L'arte e la teoria
- Le opere collettive
- Gli allievi
- Gli *altri* Carracci
- Tavola genealogica
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

L'arte e la teoria

L'importanza dell'attività artistica e teorica dei tre pittori, riconosciuta e sottolineata dagli studi di critici e storici dell'arte come André Chastel, Giulio Carlo Argan, e molti altri, sta nell'aver contribuito in maniera determinante all'uscita dalla crisi del Manierismo, alla formazione della cultura figurativa Barocca, a nuove soluzioni pittoriche basate sul recupero della tradizione classica e rinascimentale ma rinnovata seguendo la pratica e i precetti dello studio del vero e del disegno.

La crisi della cultura del Cattolicesimo si evidenziò dopo la Riforma protestante (nel 1517 Martin Lutero espose le sue 95 tesi a Wittenberg), e il successivo "sacco di Roma" ad opera delle truppe di Carlo V nel 1527, fatti che resero la capitale papale più insicura e instabile, meno appetibile per gli artisti dell'epoca, Roma alla fine del XVI secolo era meno incline a produrre una nuova corrente artistica.

L'arte manierista che riproduceva stancamente lo stile dei grandi del Rinascimento, accentuandone le complicazioni formali e il virtuosismo, non obbediva più all'esigenza di chiarezza e devozionalità.

Bologna era al centro di un territorio in cui l'opera degli artisti aveva per tradizione un accentuato carattere devozionale e pietistico, e inoltre si trovava a contatto ravvicinato con l'arte padana e veneta, su queste basi culturali ed estetiche i Carracci svolsero il loro compito di teorici del rinnovamento artistico, accentuando l'umanità dei personaggi e la chiarezza delle scene sacre.

L'eclettismo della loro arte, il rispetto della tradizione, un linguaggio adatto ai luoghi pubblici frequentati dalle classi popolari soddisfaceva le esigenze della Chiesa della Controriforma che necessitava di un nuovo modo di esprimere il suo primato sulle altre confessioni e confermava che l'arte poteva e doveva essere veicolo verso la fede.

I Carracci si inserirono perfettamente nel momento politico e artistico dell'epoca, capirono il bisogno di una tensione artistica che potesse rispecchiare le nuove esigenze e che fosse libera dagli artifici e dalla complessità del Manierismo.

Nel 1582 istituirono una scuola che aveva il preciso compito di formare culturalmente e pittoricamente nuovi artisti, chiamandola prima *Accademia dei Desiderosi* e successivamente di *Accademia degli Incamminati* (1590).

Annibale Carracci, *Assunzione della Vergine* (1600-1601), Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma

Il più anziano, Ludovico si assunse il ruolo di teorico e impose l'indirizzo verso lo studio del vero (prima disegnato e poi ripulito dai difetti) l'approccio diretto al soggetto raffigurato era il primo passo della rappresentazione al fine di renderla più naturale.

Altro principio della dottrina carraccesca era l'aspetto devozionale, il rispetto dell'ortodossia delle storie rappresentate. Nel far questo i Carracci seguirono le istruzioni contenute nell'opera dei teorici del tempo come il cardinale Gabriele Paleotti autore nel 1582 del *Discorso sulle immagini sacre e profane* che auspicava il controllo da parte delle autorità ecclesiastiche dei contenuti delle scene sacre (i santi e i loro attributi dovevano essere facilmente riconoscibili e rispettosi della tradizione inoltre le storie dovevano dimostrare fedeltà ai testi sacri), mentre agli artisti rimaneva la "libertà" di scegliere lo stile più adeguato.

Altro punto di riferimento era l'opera di Giovanni Andrea Gilio autore dei *Due Dialoghi...degli errori dei pittori* del 1564 in cui si criticavano gli eccessi di ricercatezza, di allegoria e le invenzioni bizzarre dell'arte manierista. Le storie e i personaggi resi verosimili dall'imitazione della natura dovevano poi essere nobilitati dall'esercizio dell'arte e raffinati sull'esempio dei grandi maestri del passato, su tutti Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti ma anche Tiziano, Veronese, Tintoretto, Correggio e Parmigianino.

Seguendo questi dettami l'arte avrebbe svolto un preciso compito di educazione e di elevazione spirituale, pur negando l'umanizzazione divina, la scena sacra si faceva più vicina alla dimensione umana.

L'intento dei Carracci era quello di formare i nuovi talenti dell'arte con un'educazione che fosse valida sia dal punto di vista pratico che culturale, un concetto moderno di scuola. L'accademia era organizzata in parte come una bottega del Quattrocento dove si faceva molta pratica, si apprendeva la tecnica e la manualità pittorica, si abituava l'allievo ad acquisire una personale visione della realtà tramite il disegno dal vero, questo approccio eliminava le complessità teoriche dell'arte manierista, ma contemporaneamente gli artisti venivano avvicinati alla cultura umanistica (lettere, scienze, filosofia) per dotarli di una base culturale insieme alla professionalità artistica.

La direzione e la scelta degli indirizzi programmatici dell'accademia spettavano al più anziano Ludovico, ma altrettanto importante fu la figura di Agostino, uomo di grande cultura, nella scuola diventò l'insegnante di anatomia e prospettiva, come profondo conoscitore di mitologia poté influenzare il fratello Annibale.

Agostino fu anche un importante incisore, riprodusse le opere dei maestri del Cinquecento (soprattutto Correggio e Veronese) esempi da imitare per i numerosi allievi della loro scuola. Annibale era il più dotato e colui che in seguito al suo viaggio a Roma nel 1595 e le opere eseguite fino alla morte nel 1609, esercitò un'influenza decisiva sulle sorti della pittura italiana agli albori del Seicento, probabilmente rivestì il ruolo di docente di tecnica pittorica.

Le opere collettive

La conquista del vello d'oro, affresco, 1584 ca., Bologna, Palazzo Fava. I fregi di Palazzo Fava sono la prima opera collettiva dei cugini Carracci

Oltre alle opere singole i tre cugini Carracci furono attivi in imprese realizzate collettivamente. Nel 1584 affrescarono alcune sale del palazzo del conte Filippo Fava a Bologna. La decorazione più famosa che realizzarono nella dimora del conte Fava è il fregio con *Storie di Giasone e Medea*. L'opera forse mostra ancora qualche incertezza giovanile, ma già vi si scorge la forte carica innovativa dei tre pittori quasi esordienti. Come essi si siano ripartiti il lavoro e a chi dei tre spettino le singole scene affrescate (sia per il fregio di Giasone e Medea che per le altre storie di Palazzo Fava) è questione ancora non chiarita dagli studi.

Sempre negli anni ottanta Annibale e Ludovico lavorarono (con altri maestri bolognesi) alla decorazione di una cappella della famiglia Paleotti (quella del celebre cardinale Gabriele Paleotti), opera però andata perduta.

Nei primi anni novanta del Cinquecento i tre decorarono ad affresco il salone d'onore di Palazzo Magnani, realizzando un fregio con le *Storie della fondazione di Roma*. A Palazzo Magnani fu, forse, Annibale a prendere il sopravvento come dimostrerebbe lo stile plastico (le figure solide e possenti e muscolari, dall'aspetto classicheggiante, i colori vivi e accesi) e illusionistico (i riquadri delle scene simulano l'aspetto di tele riportate con finte spaccature). Ma anche in ordine a questo bellissimo fregio poco si sa di certo circa il ruolo di ognuno dei Carracci.

Nel 1592 nel Palazzo dei Diamanti di Ferrara furono collocati alcuni ovali a carattere mitologico dipinti dai tre cugini, tra i quali spicca la *Venere e Cupido* di Annibale, ora nella Galleria Estense di Modena.

Tra il 1593 e il 1594 sempre a Bologna affrescano tre sale di Palazzo Sampieri con *Storie di Ercole*. Qui agli affreschi si aggiunsero tre grandi tele: *Cristo e la Samaritana* di Annibale, *Cristo e la donna Cananea* di Ludovico e *Cristo e l'adultera* di Agostino. I tre dipinti (che compongono un ciclo unitario) in epoca napoleonica furono trasferiti nella Pinacoteca di Brera, dove tuttora si trovano.

Annibale ed Agostino Carracci lavorarono, dal 1596 in poi, anche alla decorazione di alcune stanze di Palazzo Farnese a Roma. Il primo ambiente, il Camerino Farnese, è senza dubbio opera di Annibale, mentre è discusso se Agostino abbia preso parte o meno a questa impresa decorativa. Il secondo, la celeberrima Galleria Farnese, è il capolavoro di Annibale, ma anche Agostino contribuì all'opera, spettandogli due quadri riportati della volta. Ludovico, che non si trasferì mai a Roma, è estraneo a questi lavori, salvo, forse, che per l'esecuzione di un *ignudo* della Galleria, da lui realizzato durante una breve visita fatta ad Annibale a Roma.

La collaborazione tra i tre Carracci, inoltre, verosimilmente non si limitò alle grandi imprese decorative, ma riguardò, almeno per un certo tempo, anche la pittura da cavalletto. Depongono in questo senso sia alcune testimonianze delle fonti sia la circostanza che opere finite da uno dei Carracci sembrano basarsi su disegni preparatori di un altro Carracci. Valgano ad esempio sia la *Comunione di san Girolamo* di Agostino, in riferimento alla quale esiste un disegno di Ludovico che molto probabilmente è il parziale prototipo dell'opera finita, sia il *Ritorno del figliol prodigo*, perduto dipinto di Annibale Carracci, per il quale si conoscono più disegni preparatori, quasi tutti ritenuti di suo fratello Agostino.

Gli allievi

L'Accademia degli Incamminati fu il luogo di formazione di molti artisti emiliani del XVII secolo che diventeranno protagonisti dell'arte italiana: Domenichino, Giovanni Lanfranco, Francesco Albani, Guido Reni, Alessandro Tiarini e Sisto Badalocchio.

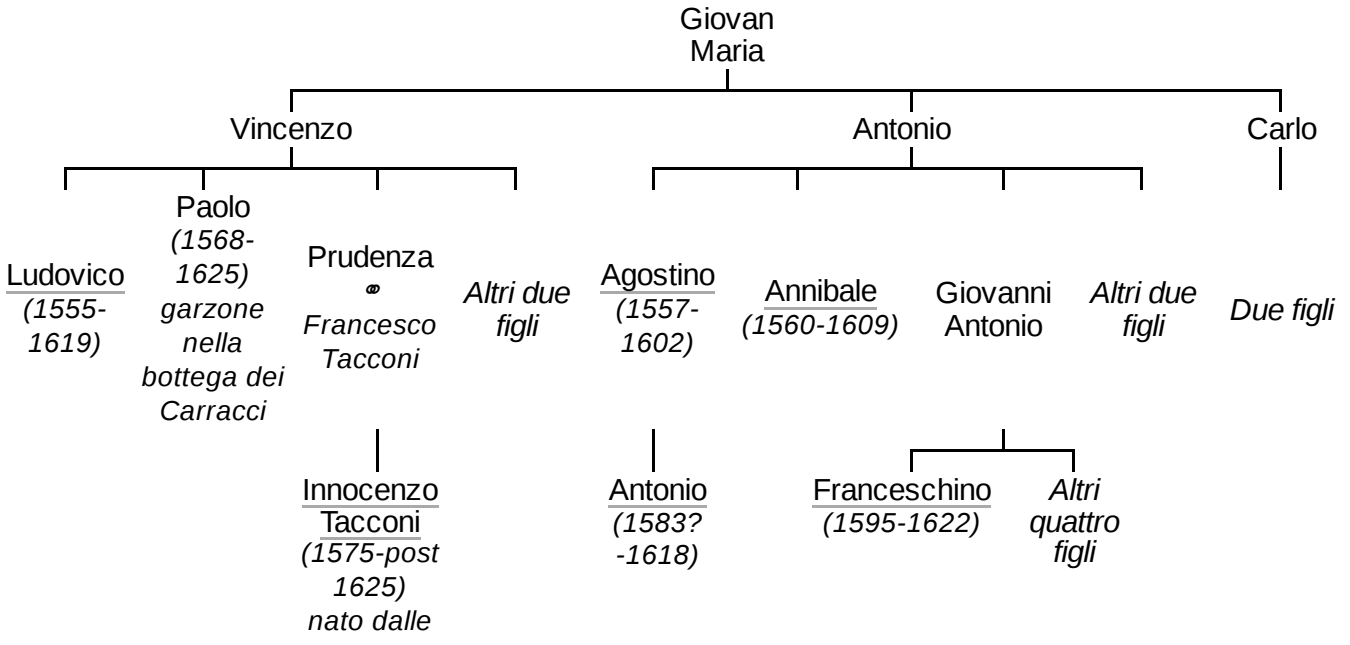
All'elenco si può aggiungere il Guercino: questi, per ragioni anagrafiche, non ebbe rapporti diretti di allievato con nessuno dei Carracci (e non ne frequentò l'Accademia bolognese), ma, come egli stesso narra, imparò l'arte della pittura esercitandosi sulla *Sacra Famiglia con san Francesco e committenti* di Ludovico Carracci (opera del 1591), al tempo nella chiesa dei Cappuccini di Cento (e ora nella locale Pinacoteca Civica). Nel piccolo centro emiliano, senza maestri degni del suo talento, il giovane Barbieri si formò studiando quest'opera, che egli stesso ribattezzò la *Carraccina*.

Gli *altri* Carracci

La famiglia Carracci, oltre ad Annibale, Ludovico ed Agostino contempla altri tre pittori. Si tratta di Antonio Carracci, figlio di Agostino e di questi inizialmente allievo poi entrato nella bottega dello zio a Roma, dove, dopo la morte di Annibale, condusse una discreta carriera interrotta dalla morte precoce.

Vi sono poi Paolo Carracci (1568-1625), fratello di Ludovico, la cui vicenda artistica si svolge tutta all'ombra di quest'ultimo, e Franceschino Carracci (1595 – 1622), figlio di Giovanni Antonio a sua volta fratello di Annibale ed Agostino Carracci. Anche Franceschino Carracci morì molto giovane: l'opera principale che ce ne resta è una pala d'altare nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bologna.

Tavola genealogica



prime nozze di Francesco con una Isabella

Bibliografia

Testi di carattere generale:

- C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi divise in due tomi* Roma, 1678
- Dennis Mahon, *Studies in seicento art and theory* Londra, 1947
- *Mostra dei Carracci: disegni* catalogo critico a cura di Dennis Mahon, Bologna 1956
- *Maestri della pittura del Seicento emiliano* catalogo della mostra a cura di Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Andrea Emiliani, Maurizio Calvesi e Carlo Volpe, Bologna 1959
- *The Carracci: drawings and paintings* catalogo della mostra a cura di Ralph Holland, 1961
- Donald Posner, *The Roman style of Annibale Carracci and his school*, New York 1962
- *Le incisioni dei Carracci* catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi e Vittorio Casale, Roma 1965
- *Le arti di Bologna di Annibale Carracci* a cura di Alessandro Marabottini, Roma 1966
- Anna Ottani Cavina, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna 1966
- Donald Posner, *Annibale Carracci: a study in the reform of Italian painting around 1590*, New York 1971
- Carlo Volpe, *Il fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Bologna 1972
- Anton W.A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: visible reality in art after the Council of Trent*, 's-Gravenhage 1974
- *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Firenze 1975
- *L'opera completa di Annibale Carracci* a cura di Gianfranco Malafarina, Milano 1976
- Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Glückstad 1977
- Diane De Grazia, *Prints and related drawings by the Carracci family: a catalogue raisonné*, Bloomington 1979
- *Le Palais Farnèse*, Roma 1980
- *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra, Bologna 1984
- Gail Feigenbaum, *Lodovico Carracci: a study of his later career and a catalogue of his paintings*, Princeton 1984
- Sydney J. Freedberg, *Circa 1600: Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci: una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, Bologna 1984
- Cesare Gnudi, *L'ideale classico: saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna 1984
- *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra, Roma 1986
- *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo mostra, Bologna, 1986
- *Gli amori degli dei: nuove indagini sulla Galleria Farnese*, a cura di Giuliano Briganti, André Chastel e Roberto Zapperi. Roma 1987
- *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco: Bologna 1580 - 1600* catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Bologna, 1988

- *Les Carrache et les decors profanes*, Atti del colloquio (Roma, 2–4 ottobre 1986), Roma 1988
- Roberto Zapperi, *Annibale Carracci*, Torino, 1988
- *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio* a cura di Giovanna Perini, Bologna 1990
- *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1993
- Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, 1993
- Emilio Negro e Massimo Pirondini, *La scuola dei Carracci: dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994
- *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco* a cura di Maria Silvia Campanini, Bologna 1994
- Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000
- Claudio Strinati, *Annibale Carracci*, Roma, 2001
- Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia 2001
- *Annibale Carracci* catalogo della mostra a cura di Daniele Benati e Eugenio Riccòmini, Milano 2006

Articoli, saggi, contributi:

- Alfredo Petrucci, *L'incisione carraccesca* in «Bollettino d'arte» n. 35, pp. 131–144, 1950
- Lionello Venturi, *L'"eclettismo" e i Carracci: un post-scriptum* in «Commentari» n.3, pp. 163–171, 1950
- Francesco Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci* in «Paragone» n.79, pp. 17–48, 1956
- Maurizio Calvesi, *Note ai Carracci* in «Commentari» n. 7, pp. 263–276, 1956
- Augusta Ghidiglia Quintavalle, *I Carracci e Parma* in «Aurea Parma» n. 4, pp. 284–288, 1956
- Roberto Longhi, *Annibale, 1584?* in «Paragone» n.89, pp. 33–42, 1957
- Alessandro Del Vita, *L'animosità di Agostino Carracci contro il Vasari* in «Il Vasari» pp. 64–78, 1958
- Stephen E. Ostrow, *Note sugli affreschi con "Storie di Giasone" in Palazzo Fava* in «Arte antica e moderna» n. 9, pp. 68–75, 1960
- A. Richard Turner, *The Genesis of a Carracci Landscape* in «The Art quarterly» n. 3, pp. 249–258, 1961
- Guido L. Luzzatto, *Le succés des Carraches et de l'école Bolonaise* in «Gazette des beaux-arts» n. 103, pp. 85–92, 1961
- Stephen Pepper, *Annibale Carracci ritrattista* in «Arte illustrata» n. 6, pp. 127–137, 1973
- Carlo Volpe, *Sugli inizi di Ludovico Carracci* in «Paragone» n.317/319, pp. 115–129, 1976
- Silvana Macchioni, *Annibale Carracci, Ercole al bivio: dalla volta del Camerino Farnese alla Galleria Nazionale di Capodimonte. Genesi e interpretazioni* in «Storia dell'arte» n. 41/43, pp. 151–170, 1981
- Roberto Zapperi, *Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese* in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome» n. 93, pp. 821–822, 1981
- Diane de Grazia, *The influence of Parmigianino on the drawings of Agostino and Annibale Carracci* in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo* a cura di Andrea Emiliani, pp. 141–150, 1982
- Luigi Spezzaferro, *I Carracci tra Naturalismo e Classicismo* in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, pp. 203–228, 1982

- Luigi Grassi, *I luoghi determinanti nella vicenda critica dei Carracci e i disegni relativi al fregio di Palazzo Magnani* in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, pp. 207–218, 1984
- Eugenio Riccòmini, *I Carracci* in *Storia illustrata di Bologna* a cura di Walter Tega, pp. 201–220, 1989
- Charles Dempsey, *Gli studi sui Carracci: lo stato della questione* in «Arte a Bologna» n. 1, p. 21-31, 1991
- Andrea Emiliani, *Gli esordi dei Carracci* in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento* pp. 77–112, 1992
- Ann Sutherland Harris, *Ludovico, Agostino, Annibale: "... l'abbiam fatta tutti noi"* in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina» n. 33/34, pp. 69–84, 1995
- Charles Dempsey, *Annibale Carracci* in *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* catalogo della mostra a cura di Evelina Borea e Carlo Gasparri pp. 199-211, Roma 2000
- Ann Sutherland Harris, *Agostino Carracci* in *L'idea del bello*... pp. 212-228, Roma 2000
- Charles Dempsey, *I Carracci a Palazzo Farnese* in *L'idea del bello*... pp. 229-257, Roma 2000
- Silvia Ginzburg, *Sulla datazione e sul significato degli affreschi della Galleria Farnese* in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon* a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina e C. Strinati, pp. 95-108, 2000

L'arte in Emilia e in Romagna: da Correggio a Morandi catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani e Michela Scolaro, pp.

Voci correlate

- Annibale Carracci
- Agostino Carracci
- Ludovico Carracci
- Antonio Carracci
- Francesco Carracci
- Gabriele Bombasi

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sui **Carracci (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Carracci_family?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *ECA - Catalogo on-line del patrimonio artistico degli Estensi sparso per i musei del mondo*, su *eca.provincia.fe.it*. URL consultato il 4 gennaio 2016 (archiviato dall'url originale il 5 dicembre 2015).

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Carracci&oldid=126607766"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 4 apr 2022 alle 22:20.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono

applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Caravaggio

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Caravaggio (disambigua)**.*

Caravaggio, pseudonimo di **Michelangelo Merisi** (Milano, 29 settembre 1571[1] – Porto Ercole, 18 luglio 1610), è stato un pittore italiano.

Ritratto di Caravaggio
di Ottavio Leoni, 1621 ca.
(Carboncino nero e pastelli su carta blu, 23,4 × 16,3 cm)
Firenze, Biblioteca Marucelliana, inventario n. BMF DIS. VOL. H n. 4.

Formatosi a Milano e attivo a Roma, Napoli, Malta e in Sicilia fra il 1593 e il 1610, Caravaggio acquisì grande fama internazionale in vita[2] e subito dopo la morte, costituendo la corrente del caravaggismo ed esercitando una forte influenza sulla pittura barocca del XVII secolo[3], ma venne poi dimenticato fino alla riscoperta critica nel XX secolo[4], ed è oggi considerato uno dei più celebri rappresentanti dell'arte occidentale di tutti i tempi, fondatore della corrente naturalistica moderna, in contrapposizione al Manierismo e al Classicismo, così come precursore della sensibilità barocca[5][6]. I suoi dipinti dimostrano un'eccezionale sensibilità nella resa della dimensione umana, fisica ed emotiva, anche tramite la fedeltà al modello dal vivo e l'uso scenografico della luce, caratteristiche che furono considerate al tempo rivoluzionarie, in totale contrapposizione alla prassi accademica raffaellesca[2]. La principale componente del suo stile consiste nel realizzare la prospettiva e la tridimensionalità attraverso l'utilizzo drammatico e teatrale della tecnica del chiaroscuro.

Animo particolarmente irrequieto, nella sua vita affrontò gravi vicissitudini fino alla data cruciale del 28 maggio 1606 quando, commesso omicidio durante una rissa e condannato a morte, dovette fuggire dalla città di Roma per scampare alla pena capitale.

Indice

Biografia
- Giovinezza e formazione (1571-1594)
  - Apprendistato
- Il periodo romano (1594-1606)
  - L'amicizia con il cardinal Del Monte
  - Le opere romane dal 1599 in poi
  - I guai con la legge, l'omicidio Tomassoni e la fuga da Roma
- Gli ultimi anni (1606-1610)
  - Il primo periodo napoletano
  - Il soggiorno a Malta e in Sicilia

Il secondo periodo napoletano
Ultimi giorni di vita
Il dibattito post-mortem

Attività artistica
Stile pittorico
I soggetti
I soggetti efebici e la presunta omosessualità
Gli altri soggetti
La natura morta
I ritratti
Importanti committenze

Il periodo dell'oblio e la moderna riscoperta

Il Caravaggismo

Opere su Caravaggio
Cinema
Televisione
Fumetto

Onorificenze

Opere

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Giovinezza e formazione (1571-1594)

Fanciullo con canestro di frutta, 1592 ca. Olio su tela, 70 × 67 cm. Roma, Galleria Borghese.

Prima del ritrovamento dell'atto di battesimo del pittore, si credeva che fosse nato nel paese bergamasco di Caravaggio, nel 1573. A seguito poi della scoperta archivistica nel *Liber Baptizatorum* della parrocchia di Basilica di Santo Stefano Maggiore, è stato definitivamente accertato che Caravaggio nacque a Milano, probabilmente il 29 settembre (giorno di San Michele Arcangelo, dal quale forse deriverebbe il nome Michelangelo[7]) oppure, in minor misura, il 25 settembre[1], visto che l'atto di battesimo è datato 30 settembre 1571. Tale documento recita[8]:

> «Adi 30 ditto [in margine superiore del foglio: " + Setembre 1571"] fu Bap[tiza]to Michel Angelo f[iliol]o de D[omino] firmo merixio et D[omina] lucia de aratoribus / compar D[omino] fran[cesc]o sessa»

I genitori del pittore, Fermo Merisi e Lucia Aratori, erano comunque nativi di Caravaggio[9]. Il cognome, a volte trascritto in alcuni documenti come *Merigi*, *Amerighi* o *Merighi*[9], viene più spesso confermato come *Merisi* e, più tardivamente, anche nella variante *Merisio*[10].

I genitori si sposarono il 14 gennaio 1571 e, con la protezione e l'aiuto del marchese di Caravaggio e conte di Galliate Francesco I Sforza, che fece anche da loro testimone di nozze, si trasferirono a Milano[11]. Alcuni storici affermano che Fermo Merisi appartenesse al gruppo dei *magister*, uno dei maestri-architetti addetti ai cantieri delle chiese milanesi[12]. È dunque ipotizzabile che la famiglia vivesse presso gli alloggi delle maestranze della "Fabbrica del Duomo di Milano", delle quali faceva probabilmente parte anche Fermo Merisi. Altre ipotesi invece, avanzate dallo storico Maurizio Calvesi, sosterrebbero che Fermo Merisi fosse, in realtà, un semplice *maestro di casa* al soldo degli stessi marchesi della città di Caravaggio residenti a Milano, e che esercitasse «*sia pure modestamente, il mestiere di architetto*»[13]. È confermata anche l'esistenza di una sorella, Caterina, più altri due fratelli, Giovan Pietro e Giovan Battista, che sarà ordinato prete[11][14].

Apprendistato

Nel 1577, per sfuggire alla peste, la famiglia Merisi lasciò Milano per tornare al paese, tuttavia il padre contrasse la malattia e morì dopo poco tempo, seguito dal nonno Bernardino e dallo zio Pietro[9].

A soli 13 anni, terminata l'epidemia in città, il giovane Michelangelo fu mandato a lavorare a bottega a Milano presso il laboratorio di Simone Peterzano[15], pittore del manierismo lombardo che si professava allievo di Tiziano[3], come documentato anche dall'iscrizione in calce al suo autoritratto. Il contratto di lavoro, datato 6 aprile 1584, venne firmato dalla madre per poco più di quaranta scudi d'oro[9]. Secondo i biografi Mia Cinotti e Gian Alberto Dell'Acqua[16]

Autoritratto di Simone Peterzano.

> «il contratto di apprendistato col Peterzano, del 6 aprile 1584, sanzionava certamente un rapporto già in atto, perché Michelangelo risulta abitante nella casa del maestro.»

Le varie date dei documenti sono certe, considerando che in quel periodo era appena stato riformato il calendario.

L'apprendistato del giovane si protrasse per circa quattro anni, durante i quali apprese la lezione dei maestri della scuola pittorica lombarda e veneta[17]. Dalle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, uno dei biografi dell'artista, abbiamo notizia del carattere del giovane Caravaggio in quegli anni[18]:

> «Studiò in fanciullezza per quattro o cinque anni in Milano, con diligenza ancorché di quando in quando facesse qualche stravaganza causata da quel calore e spirito così grande.»

Gli anni dal 1588, anno di scadenza con Peterzano, fino al 1592, ultima testimonianza della sua presenza in Lombardia prima di raggiungere Roma, risultano piuttosto nebulosi. Secondo Mancini, la madre del pittore morì a Milano il 29 novembre 1591, dunque, risolta la spartizione dell'eredità (della quale è pervenuta la

I musici, 1595 ca. Olio su tela, 92,1 × 118,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

documentazione), il giovane Merisi lasciò definitivamente la Lombardia circa alla metà del 1592[1].

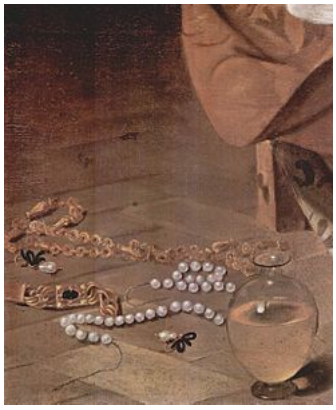
Tuttavia, secondo documenti emersi nel 2010 dall'Archivio di Stato di Roma (testimonianza del barbiere Pietropaolo Pellegrino), l'artista non visse stabilmente nella Città eterna almeno fino al 1596, anno nel quale è documentata la sua residenza presso la bottega del pittore siciliano Lorenzo Carli[19]. Secondo il biografo Bellori, il giovane pittore, «*d'ingegno torbido, e contentioso*», fuggì da Milano per altre ragioni, definite vagamente «*discordie*», e quindi giunse «*in Venetia ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione, che se lo propose per iscorta nell'imitatione*»[20]. Sempre secondo il Bellori infatti, il pittore si sarebbe recato a Venezia col maestro Peterzano per un soggiorno di breve durata. Tale notizia, sostenuta solo dal Bellori è ancor oggi fortemente dibattuta, giacché non ci sono altri riscontri d'archivio. Tuttavia, i legami stilistici con la grande scuola veneta di Giorgione, Tiziano e Tintoretto sarebbero ancor più facilmente spiegabili[21], anche se occorre precisare che il suo stile avrebbe potuto risentire in ogni caso degli influssi veneti, poiché il dominio della Serenissima arrivava, all'epoca, fino a Bergamo.

Secondo lo storico dell'arte Roberto Longhi, per lo sviluppo dello stile del pittore sarebbe stata significativa la riflessione su alcuni maestri lombardi, soprattutto di area bresciana, quali Foppa, Bergognone, Savoldo, Moretto e Romanino, e di area cremonese, come Vincenzo Campi (in particolare il suo capolavoro, *San Matteo e l'angelo*[22]), artisti che Longhi definisce *pre-caravaggeschi*. A tale scuola si dovrebbero l'avvio della rivoluzione luministica e la caratterizzazione naturalistica dei dipinti (contrapposta a certa aulicità rinascimentale), elementi centrali della pittura di Caravaggio[23].

Il periodo romano (1594-1606)

La sua presenza a Roma dal 1592 al 1593 non è sostenuta da fonti storiche certe, tuttavia sappiamo che nel 1594 fu sicuramente ospite di monsignor Pandolfo Pucci da Recanati, da lui soprannominato *monsignor Insalata* per via dell'unico alimento che gli forniva. Dopo pochi mesi il Merisi, insoddisfatto del rapporto con Pucci, per il quale realizzava delle "copie di devozione", abbandonò la dimora procuratagli nel rione Borgo[24] e provò a guadagnarsi da vivere dipingendo ritratti, canestri di frutta e immagini sacre, non riuscendo tuttavia ad affrancarsi da una condizione indigente[14]. Nel periodo 1595-1596 cominciò a entrare nell'ambiente artistico romano, dove conobbe il già noto pittore messinese Lorenzo Carli, all'epoca con una bottega in *via della Scrofa*, e dove il giovane Merisi trovò lavoro e soggiorno. Grazie a lui, conobbe a sua volta il giovane siciliano Mario Minniti, che diventerà uno dei suoi più cari amici e suo modello[9]. Lasciata la bottega del Carli, dedicata a fasce più modeste di mercato, ebbe un breve sodalizio con Antiveduto Gramatica, quindi frequentò, per alcuni mesi, la bottega del pittore Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino[25], uno dei maggiori esponenti del tardo manierismo[11][26].

Roma 1593- 1596, dettagli



Maddalena penitente, Roma, 1593. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Ragazzo morso da un ramarro, Roma 1593/4. Londra, National Gallery.

Riposo durante la fuga in Egitto, 1594-1595 ca. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Suonatore di liuto, Roma 1596. Manhattan, Metropolitan Museum of Art.

Per una breve malattia, Merisi fu ricoverato all'ospedale della Consolazione, interrompendo così il rapporto con il Cesari[27]. In questo periodo probabilmente, Caravaggio fu impiegato come esecutore di nature morte e di parti decorative di opere più complesse, ma non se ne ha testimonianza certa[11]. Un'ipotesi, priva di riscontri, è che Caravaggio possa aver realizzato i festoni decorativi della cappella Olgiati, nella basilica di Santa Prassede a Roma, cappella poi affrescata dallo stesso Cavalier d'Arpino[28]. Appartengono a questo periodo i primi dipinti di un certo rilievo: *Ragazzo che monda un frutto*, *Fanciullo con canestro di frutta* e il *Bacchino malato*, un suo autoritratto[3].

L'amicizia con il cardinal Del Monte

Dimesso dall'ospedale, grazie al suo amico pittore Costantino Spata[29], nel 1597 Merisi conobbe il cardinal Francesco Maria del Monte, grandissimo uomo di cultura e appassionato d'arte che, incantato dalla sua pittura, acquistò alcuni dei suoi quadri, tra i quali il famosissimo *I bari*[30]. Il giovane lombardo entrò quindi al suo servizio[31], rimanendovi per circa tre anni. Del Monte, secondo Bellori[32]:

> «ridusse in buono stato Michele e lo sollevò dandogli luogo onorato in casa fra i gentiluomini.»

Giuditta e Oloferne, 1602 ca. Olio su tela, 145 × 195 cm. Roma, Palazzo Barberini, Gallerie nazionali d'arte antica.

La fama dell'artista cominciò a crescere all'interno dei più importanti salotti dell'alta nobiltà romana. L'ambiente fu scosso dalla sua pittura rivoluzionaria, immediatamente al centro di discussioni e accese polemiche. Grazie alle commissioni del suo influente e illuminato prelato, Caravaggio mutò il proprio stile, abbandonando le tele di piccole dimensioni e i singoli ritratti e cominciando a dedicarsi alla realizzazione di opere complesse, con gruppi di più personaggi descritti in episodi specifici[17]. Uno dei primi lavori di questo periodo è il *Riposo durante la fuga in Egitto*[3].

Nel giro di pochi anni la sua fama crebbe moltissimo e Caravaggio si fece apprezzare tra i nobili romani, conseguendo uno spiccato successo[17].

Le opere romane dal 1599 in poi

Nel 1599 Caravaggio, grazie all'aiuto del cardinale Francesco Maria del Monte, ricevette la prima commissione pubblica per due grandi tele da collocare all'interno della cappella Contarelli nella Chiesa di San Luigi dei Francesi, a Roma[33]. I dipinti che Caravaggio doveva realizzare riguardavano episodi tratti dalla vita di san Matteo: la *Vocazione* e il *Martirio*[34].

In meno di un anno il pittore concluse le due opere che gli aprirono il successo, così che ebbe immediatamente altri importanti incarichi. Dapprima da parte del commerciante Fabio Nuti, per un quadro identificato nella *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* di Palermo, a lungo ritenuta dipinta in Sicilia nel 1609[35]. Quindi, per ordine del monsignor Tiberio Cerasi, che aveva acquistato la cappella Cerasi nella basilica di Santa Maria del Popolo, gli furono commissionati due dipinti: la *Crocefissione di san Pietro* e la *Conversione di san Paolo*. Contemporaneamente Francesco Contarelli, nipote o figlio illegittimo del cardinale Matteo Contarelli, nel 1602 gli chiese la realizzazione di una terza tela per San Luigi dei Francesi: *San Matteo e l'angelo*[36]. Il pittore, nonostante conoscesse bene il gusto dei suoi committenti, scelse soggetti popolari, che esprimessero in una dimensione reale e drammatica lo svolgersi degli eventi, rappresentando i valori spirituali della corrente pauperista all'interno della Chiesa cattolica[37].

Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi, 1600. Olio su tela, 268 × 197 cm. Già Palermo, Oratorio di San Lorenzo.

Secondo il pittore e biografo Giovanni Baglione la prima versione del *San Matteo e l'angelo* fu rifiutata dalla congregazione perché il santo era raffigurato come un rozzo popolano[38]. La notizia, ritenuta attendibile fino a tutto il XX secolo, fu smentita da Luigi Spezzaferro nel 2000. L'insigne studioso ha dimostrato che la prima versione del *San Matteo e l'angelo* era una pala d'altare provvisoria, da collocare temporaneamente nella Cappella Contarelli in attesa che vi terminassero i lavori. La tela provvisoria non solo dava la possibilità ai religiosi di officiare la messa in un ambiente più decoroso, ma permise a Caravaggio di mettere in mostra le sue capacità, con la speranza di ricevere - come poi avvenne - la commissione delle tele, oggi note come *Il Ciclo di San Matteo*[39]. Quando a Caravaggio fu affidata la decorazione definitiva della Cappella, la prima versione del dipinto, distrutta in Germania durante la seconda guerra mondiale[11], fu rimpiazzata da quella attuale, tuttora in loco. Nel caso del *San Matteo e l'angelo*, dunque, non si trattò di un rifiuto ma di una sostituzione già prevista. L'informazione fornita da Giovanni Baglione è quindi una "malignità" dovuta alla nota rivalità esistente tra Merisi e Baglione[40]. L'episodio del presunto rifiuto del *San Matteo e l'angelo*, narrato anche da Bellori, coinvolge anche un altro importante protettore di Caravaggio, il marchese Vincenzo Giustiniani. Queste le parole di Bellori[41]:

Conversione di san Paolo, 1601. Olio su tela, 230 × 175 cm. Roma, Basilica di Santa Maria del Popolo.

> «Qui avvenne cosa, che pose in grandissimo disturbo, e quasi fece disperare Caravaggio in riguardo della riputazione; poiché avendo egli terminato il quadro di mezzo di San Matteo e postolo sù l'altare, fu tolto via dai Preti, con dire che quella figura non aveva decoro, né aspetto di santo, stando à sedere con le gambe incavalcate, e co' piedi rozzamente esposti al popolo. Si disperava il Caravaggio per tale affronto nella prima opera da esso pubblicata in chiesa, quando il Marchese Vincenzo Giustiniani si mosse à favorirlo, e liberollo da questa pena; poiché interpostosi con quei Sacerdoti, si prese per sé il quadro, e glie ne fece fare un altro diverso, che è quello che si vede ora sul'altare.»

Il marchese Giustiniani, ricco banchiere genovese nel giro della corte pontificia (oltre che vicino di casa del cardinal Del Monte, visto che a Roma abitava in palazzo Giustiniani con il fratello cardinal Benedetto Giustiniani), fu protettore di Caravaggio per molti anni; collezionò moltissime sue opere e contribuì grandemente alla formazione culturale del pittore. In più di un'occasione, grazie alle sue ramificate influenze, riuscì a salvarlo dalle gravi questioni legali nelle quali era spesso implicato per colpa di un'indole aggressiva[42].

Un'altra opera comunemente ed erroneamente ritenuta rifiutata è la prima versione della *Conversione di San Paolo*, dipinta su legno di cipresso per la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo. Come dimostrato da Luigi Spezzaferro, la pala non fu rifiutata ma sostituita con l'attuale in seguito a nuovi accordi intervenuti tra l'artista e gli eredi del committente Tiberio Cerasi[43].

Crocifissione di san Pietro, 1601. Olio su tela, 230 × 175 cm. Roma, Basilica di Santa Maria del Popolo

Nel caso invece della *Morte della Vergine*, commissionata per la chiesa di Santa Maria della Scala a Roma, si trattò senza dubbio di un rifiuto[44]. La figura della Vergine, rappresentata con il ventre gonfio e con i piedi in vista, fu ritenuta indecente dai Carmelitani Scalzi che rifiutarono il dipinto. Oltre alla posa indecorosa, Baglione e Bellori scrivono che la Vergine era stata raffigurata addirittura come "morta gonfia". Scrive Spezzaferro[45]:

> «[…] per chi è romano e in modi più o meno simili parli ancora la lingua in cui scriveva il Baglione, ["morta gonfia"] significa semplicemente che la Vergine era un'umanissima donna gravida, morta di parto. Con buona pace dei tanti esegeti che su questo quadro si sono esercitati, forse si possono comprendere meglio le sacrosante ragioni [all'origine del rifiuto] dei Carmelitani scalzi […]»

Dunque, piuttosto che una morte per annegamento, il ventre gonfio suggeriva una gravidanza che, ovviamente, rendeva questa raffigurazione ancora più scandalosa. Di questa grande pala, esiste un abbozzo eseguito dal Merisi, della sola figura della Maddalena piangente collocata in basso ai piedi della Vergine. Il ritaglio di questa sola figura, delle stesse dimensioni, è noto come *Maddalena addolorata*. L'opera di Caravaggio fu rimossa e sostituita da un dipinto eseguito da Carlo Saraceni, raffigurante lo stesso soggetto. Nonostante il rifiuto, la tela di Merisi fu immediatamente notata (e apprezzata) da Pieter Paul Rubens,

celebre pittore fiammingo che all'epoca si trovava in Italia, pittore di corte al servizio di Vincenzo I Gonzaga. Rubens, che aveva anche l'incarico di arricchire la collezione del Duca di Mantova, suggerì a Vincenzo I di acquistare la *Morte della Vergine* per la considerevole cifra di 300 scudi[46]. Il dipinto, acquistato tra il febbraio e l'aprile del 1607, entrò così a far parte della ricchissima quadreria dei Gonzaga[47]. In seguito ai dissesti finanziari del casato, il duca Vincenzo II (quartogenito di Vincenzo I ed erede del titolo ducale per la morte degli altri fratelli) svendette l'eccezionale collezione di famiglia. Parte di essa fu acquistata da Carlo I d'Inghilterra e la *Morte della Vergine* di Caravaggio lasciò l'Italia. In seguito alla decapitazione di Carlo I, i dipinti della collezione Gonzaga furono acquistati dal finanziere e collezionista Everhard Jabach e successivamente da Luigi XIV[48]. Il dipinto di Caravaggio arrivò così a Parigi, dove si trova tuttora al museo del Louvre (Galerie des Italiens)[49].

I guai con la legge, l'omicidio Tomassoni e la fuga da Roma

Durante il soggiorno presso palazzo Madama, dimora del cardinal Del Monte, il 28 novembre del 1600 Merisi malmenò e percosse con un bastone Girolamo Stampa da Montepulciano, un nobile ospite del prelato: ne seguì una denuncia. Gli episodi di risse, violenze e schiamazzi andarono via via aumentando[50]; spesso il pittore fu arrestato e condotto nelle carceri di Tor di Nona[51][52].

Non sarebbe comunque stato quello il primo guaio con la legge per il turbolento artista. Il Bellori sostenne che, intorno al 1590-1592, Caravaggio, già distintosi per risse tra bande di giovinastri, commise un omicidio a causa del quale fuggì da Milano prima per Venezia, poi per Roma. Il suo arrivo nella città papale sarebbe stato dunque la conseguenza di una fuga[53].

Amor vincit omnia, 1601-1602. Olio su tela, 156,5 × 113,3 cm. Berlino, Gemäldegalerie.

Nel 1601 fu rilasciato dal carcere, tornando a dipingere dapprima la *Cattura di Cristo* e poi *Amor vincit omnia*. Nel 1603 fu nuovamente processato, questa volta per la diffamazione di un altro pittore, Giovanni Baglione, che querelò sia Caravaggio sia i suoi seguaci Orazio Gentileschi e Onorio Longhi, colpevoli di aver scritto rime offensive nei suoi confronti. Grazie all'intervento dell'ambasciatore francese, Merisi, condannato al processo, fu liberato e trasferito agli arresti domiciliari, seppur per poco (aveva scontato già un mese di carcere a Tor di Nona)[54].

Tra il maggio e l'ottobre del 1604 il pittore fu arrestato varie volte per possesso d'armi e ingiurie alle guardie cittadine; inoltre, fu querelato da un garzone d'osteria per avergli tirato in faccia un piatto di carciofi[55].

Nel 1605 fu costretto a scappare a Genova per circa tre settimane, dopo aver ferito gravemente un notaio, Mariano Pasqualone di Accumoli, a causa di Lena, amante e modella di Caravaggio[56]. L'intervento dei protettori dell'artista riuscì a insabbiare l'accaduto anche se, al ritorno a Roma, il pittore fu querelato da Prudenzia Bruni, sua padrona di casa, per non aver pagato l'affitto; per ripicca, Merisi prese nottetempo a sassate la sua finestra, finendo nuovamente querelato. Nel novembre dello stesso anno il pittore fu degente per una ferita, che egli sostenne essersi procurato cadendo sulla propria spada[56].

Il fatto più grave però si svolse a Campo Marzio, la sera del 28 maggio 1606 (anno successivo all'elezione di papa Paolo V, zio di Scipione Borghese, grande estimatore di Caravaggio): a causa di una discussione causata da un *fallo* nel gioco della pallacorda (una sorta di tennis) il pittore fu ferito e, a sua volta, ferì mortalmente il rivale, tal Ranuccio Tomassoni da Terni, con il quale aveva avuto già in precedenza discussioni spesso sfociate in risse. Anche questa volta c'era di mezzo una donna, Fillide Melandroni, le cui grazie erano contese da entrambi. Probabilmente, dietro l'assassinio di Ranuccio c'erano anche questioni

economiche, forse qualche debito di gioco non pagato dal pittore, o addirittura questioni politiche: la famiglia Tommasoni infatti, era notoriamente filo-spagnola, mentre Michelangelo Merisi era un protetto dell'ambasciatore di Francia[57].

Il verdetto per il delitto di Campo Marzio fu severissimo: Caravaggio fu condannato alla decapitazione, che poteva esser eseguita da chiunque lo avesse riconosciuto per strada. Nei suoi dipinti cominciarono ossessivamente a comparire teste mozzate, e il suo macabro autoritratto prendeva spesso il posto del condannato[58].

Degli autoritratti di come fosse effettivamente il reale volto del pittore, forse uno dei più verosimili resta quello rappresentato nella scena del *Martirio di san Matteo*[59]. Tuttavia il ritratto più noto del Merisi rimane quello opera di Ottavio Leoni, che lo conobbe personalmente ma lo eseguì almeno undici anni dopo la morte[60]. Il Leoni ritrasse anche Galileo Galilei, contemporaneo del Merisi, nel 1624.

La permanenza in città non era praticamente più possibile: ad aiutare Caravaggio a fuggire fu il principe Filippo I Colonna che gli offrì asilo all'interno di uno dei suoi feudi laziali di Marino, Palestrina, Zagarolo e Paliano[58]. Il nobile romano mise in atto una serie di depistaggi, con l'aiuto di altri componenti della sua famiglia, che testimoniarono la presenza del pittore in altre città, facendone così perdere le tracce[14].

In quel periodo, Caravaggio eseguì per i Colonna diversi dipinti, su tutti la *Cena in Emmaus*, nella versione conservata nella Pinacoteca di Brera[61].

Gli ultimi anni (1606-1610)

Il primo periodo napoletano

Flagellazione di Cristo, 1607 ca. Olio su tela, 134,5 × 175,5 cm. Napoli, Museo di Capodimonte.

Alla fine del 1606, Caravaggio giunse a Napoli, nei Quartieri Spagnoli, dove rimase circa un anno. La fama del pittore era ben nota. I Colonna lo raccomandarono a un ramo collaterale della famiglia residente a Napoli: i Carafa-Colonna. Qui il Merisi visse un periodo felice e prolifico. Furono infatti eseguiti: la *Giuditta che decapita Oloferne* (1607), scomparsa, della quale forse esiste una copia coeva nelle collezioni del banco di Napoli; una prima versione della *Flagellazione di Cristo* (1607), conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Rouen; la *Salomè con la testa del Battista* (1607), alla National Gallery di Londra; la prima versione di *Davide con la testa di Golia* (1607), al Kunsthistorisches Museum di Vienna; la *Crocifissione di sant'Andrea* (1607), presso il Cleveland Museum of Art e infine, la più importante, che si ipotizza sia stata commissionata dai Carafa-Colonna, forse per collocarla nella cappella di famiglia nella basilica di San Domenico Maggiore, la *Madonna del Rosario* (1606-1607), anch'essa conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna[9].

Sette opere di Misericordia, 1606-1607. Olio su tela, 390 × 260 cm. Napoli, Pio Monte della Misericordia.

Dei molti dipinti eseguiti durante il primo periodo napoletano, solo due sono ancora in città.

Il primo è il suggestivo *Sette opere di Misericordia* (1606-1607), uno dei lavori più importanti del Caravaggio. Le "sette opere di Misericordia corporali" sono condensate in un'unica scena. Sulla parte superiore del dipinto, a supervisionare l'intera scena che si svolge nella parte bassa, vi è la Madonna col Bambino accompagnata da due angeli[62]. Riguardo ai forti contrasti del chiaroscuro, si potrebbe interpretare la luce luminosa come metafora della misericordia che "aiuta il pubblico a cercarla nella propria vita"[63]. La tela, cardine per la pittura in Italia meridionale e per la pittura italiana in generale, presenta una composizione più drammatica e concitata rispetto alle pitture romane, rinunciando a un fulcro centrale dell'azione. Questo aspetto fu di grande stimolo per la pittura barocca partenopea successiva e il passaggio del Merisi a Napoli, infatti, diede luogo alla nascita di molti esponenti caravaggeschi tra i pittori locali[64].

L'altro dipinto rimasto a Napoli, ovvero una seconda versione della *Flagellazione di Cristo*, fu eseguito tra il 1607 e il 1608 per la basilica di San Domenico Maggiore e venne successivamente spostato al museo di Capodimonte.

Il soggiorno a Malta e in Sicilia

Nel 1607 Michelangelo Merisi partì per Malta, sempre per intercessione dei Colonna, e qui entrò in contatto con il gran maestro dell'ordine dei cavalieri di san Giovanni, Alof de Wignacourt, cui il pittore fece anche un ritratto. Il suo obiettivo era diventare cavaliere per ottenere l'immunità, poiché su di lui pendeva ancora la condanna alla decapitazione[3]. In questo contesto il Caravaggio firmò un documento che mise in discussione il suo reale luogo di nascita: il pittore vi dichiara che sua città natale è Caravaggio, in provincia di Bergamo: "*Carraca oppido vulgo de Caravagio in Longobardis natus*"[65]. A rimettere in discussione il suo luogo d'origine vi è poi un'ulteriore attestazione, proveniente dalla scoperta di un documento nuovo; in esso si legge la dichiarazione resa a Roma da un garzone *mediolanensis*, Pietro Paolo Pellegrino, nel corso di un interrogatorio[66]:

> «questo pittore Michelangelo… al parlare tengo sia milanese.»

ma poi specifica

> «mettete lombardo, per che lui parla alla lombarda.»

Pellegrino non riconobbe nella cadenza del pittore l'accento che gli era familiare, essendo lui stesso milanese per nascita.

Decollazione di San Giovanni Battista, 1608. Olio su tela, 361 × 520 cm. La Valletta, Concattedrale di San Giovanni.

L'attività di pittore del Merisi proseguì, dipingendo nel 1608 la *Decollazione di san Giovanni Battista*, il suo quadro più grande per dimensioni, conservato nella Concattedrale di San Giovanni di La Valletta. Nella stessa chiesa si trova un'altra opera del pittore, il *San Girolamo scrivente*[3].

Dopo un anno di noviziato, il 14 luglio 1608 Caravaggio fu investito della carica di "cavaliere di grazia", rango inferiore rispetto ai "cavalieri di giustizia" di origine aristocratica. Anche qui ebbe dei problemi: fu arrestato per un duro litigio con un cavaliere del rango superiore e perché si venne a sapere che su di lui pendeva una condanna a morte. Fu rinchiuso nel carcere di Sant'Angelo a La Valletta, il 6 ottobre: riuscì a evadere grazie

all'aiuto dei Colonna e a rifugiarsi in Sicilia, a Siracusa[67]. Il 6 dicembre i cavalieri espulsero con disonore Caravaggio dall'ordine: «Come membro fetido e putrido»[68][69].

A Siracusa, Caravaggio fu ospite di Mario Minniti, l'amico conosciuto durante gli ultimi anni romani. Nella città siciliana s'interessò molto all'archeologia, studiandone i reperti ellenistici e romani: durante una visita assieme allo storico Vincenzo Mirabella coniò il nome "orecchio di Dionigi" per descrivere la "Grotta delle Latomie". Durante questo soggiorno dipinse, per la Chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, una pala d'altare raffigurante il *Seppellimento di santa Lucia*, la patrona della città siciliana, la cui ambientazione sembra proprio quella delle grotte da lui ammirate[67].

A Messina dipinse la *Resurrezione di Lazzaro*, tetra incompiuta e cimiteriale rappresentazione, la cui parte centrale è occupata dal corpo di Lazzaro spasmodicamente teso nel gesto del braccio verso la luce, e l'*Adorazione dei pastori*[70].

Il Bellori cita la *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* eseguita a Palermo per l'oratorio di san Lorenzo, ma recentemente ha preso consistenza l'ipotesi, suffragata anche da nuovi ritrovamenti documentari, secondo la quale essa fu dipinta nel 1600 a Roma, su richiesta del commerciante Fabio Nuti, e da lì spedita a Palermo[71]. L'opera fu trafugata nel 1969 e mai più trovata. Le ipotesi di una sua distruzione sono state poi smentite[72].

Il secondo periodo napoletano

Alla fine dell'estate del 1609 Caravaggio tornò a Napoli. Qui, probabilmente in ottobre, all'uscita della Locanda del Cerriglio (nei pressi di via Monteoliveto), affrontato con violenza da alcuni uomini al soldo del suo rivale maltese, rimase sfigurato e cominciò a circolare la notizia della sua morte[73]. La fase creativa del suo secondo periodo napoletano è ricostruita dagli storici con molte congetture: dipinse sicuramente il *San Giovanni Battista disteso* (1610) appartenente a una collezione privata a Monaco di Baviera, la *Negazione di san Pietro*, il *San Giovanni Battista* e il *Davide con la testa di Golia*, quest'ultimo molto importante dal punto di vista storiografico in quanto raffigurante un autoritratto del Caravaggio nella testa mozzata, sorte dalla quale il Merisi tentava da anni di fuggire[74].

David con la testa di Golia, 1609-1610. Olio su tela, 125 × 101 cm. Roma, Galleria Borghese.

Ancora al periodo di Napoli sono da attribuire i due quadri con medesimo soggetto: la *Salomè con la testa del Battista*, che il pittore avrebbe dovuto recapitare ai Cavalieri dell'Ordine, e la *Salomè con la testa del Battista* a Madrid, cominciata durante il primo periodo napoletano. Poi vi furono tre tele per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli, il *San Francesco che riceve le Stimmate*, il *San Francesco in meditazione* e una *Resurrezione* (quest'ultima nota oggi attraverso una copia di Louis Finson ad Aix en Provence), tutte perdute durante il terremoto del 1805 che causò il crollo di una parte dell'edificio[75][76].

Infine, dipinse il *Martirio di sant'Orsola* (1610) per Marcantonio Doria, oggi conservato nel palazzo Zevallos di Napoli. Questo è considerato l'ultimo dipinto di Caravaggio[77].

Ultimi giorni di vita

Da Roma gli fu inviata la notizia che papa Paolo V stava preparando una revoca della condanna a morte. Da Napoli quindi, dove abitava presso la marchesa Costanza Colonna nel palazzo Cellammare[78], si mise in viaggio nel luglio 1610 con una feluca-traghetto che, settimanalmente, navigava verso Porto Ercole e

Mappa dei viaggi di Caravaggio.

ritorno, ma diretto segretamente allo scalo portuale di Palo di Ladispoli, sotto il feudo degli Orsini, in territorio papale, luogo distante circa 40 km da Roma. In quel feudo avrebbe atteso, in tutta sicurezza, il condono papale prima di ritornare, da uomo libero, nella Città eterna[11].

L'ipotesi più certa racconta che l'arrivo a Palo di Ladispoli, disatteso dalla sorveglianza costiera, ne causò il suo fermo per accertamenti. Tuttavia la feluca, non potendo aspettare, sbarcò il Merisi e continuò la rotta a nord, presso Porto Ercole, dove effettivamente doveva giungere, tuttavia portandosi dietro il bagaglio dell'artista. Quelle casse però, contenevano anche il prezzo concordato dal Merisi col cardinale Scipione Borghese per la sua definitiva libertà, e in particolare tre sue tele: una *Maria Maddalena in estasi*, che dopo la sua morte fu invece restituita alla marchesa Colonna, un *San Giovanni Battista* (conosciuto anche come il *Buon Pastore*), questo successivamente consegnato a Scipione Borghese, e un altro *San Giovanni Battista disteso* ora conservato in una collezione privata. Il bagaglio, letteralmente vitale, andava assolutamente recuperato: la versione ufficiale affermerebbe che gli Orsini gli avrebbero offerto un'imbarcazione per raggiungere Porto Ercole e recuperare il prezioso carico. L'artista quindi raggiunse Porto Ercole via mare, approdando lungo la spiaggia del tombolo della Feniglia, ma non è chiaro se la precedente feluca-traghetto stesse invece già ritornando a Napoli, coi suoi bagagli a bordo. Provato, affaticato e malato di febbre alta, probabilmente a causa di un'infezione intestinale trascurata, restò a Porto Ercole, quindi curato inutilmente nel sanatorio *Santa Maria Ausiliatrice* della allora Confraternita locale di *Santa Croce*, che alloggiava presso il retro della chiesetta di Sant'Erasmo, situata nel borgo alto, e che assistette al suo decesso, a soli 38 anni, il 18 luglio 1610[36].

Il dibattito post-mortem

In merito alla datazione, al luogo e alle modalità della sua morte, furono prospettate altre ipotesi. La versione sopra riportata, considerata la più probabile, deriva da carteggi indiretti (esclusa la documentazione abbastanza certa del suo fermo a Palo di Ladispoli), che furono inizialmente raccolti dai biografi Baglione e Bellori.

Secondo un'altra versione, Caravaggio raggiunse Porto Ercole via terra attraversando zone paludose arrivandovi, ammalato e stremato, poco prima di morire[79].

In un certificato ritrovato a Porto Ercole l'anno di morte è retrodatato al 1609[80], anno nel quale fu dimostrato fosse ancora a Napoli, ma può essere stato un errore di orientamento temporale. Comunque, non vi è prova certa che il condono papale fosse stato effettivamente spedito qualche giorno dopo alla marchesa Colonna[81]. È altresì verosimile che i confratelli di Porto Ercole del XVII secolo non avessero riconosciuto immediatamente l'identità del povero sofferente. I forestieri in misere condizioni venivano solitamente sepolti in anonimato nell'allora *Cimitero di San Sebastiano*, dove attualmente c'è il moderno centro abitato.

Caravaggio, stampa 1672.

Nel 1956, a causa dei lavori per l'ampliamento della strada principale, alcuni scheletri dell'antico camposanto furono trasferiti nell'ossario dell'attuale cimitero[80]. Nel 2008, in occasione dell'imminente quattrocentenario dalla morte, furono riesumati tali resti ossei, più tutti quelle rinvenuti nei pressi della Chiesetta di Sant'Erasmo, e fu condotta una ricerca. Dopo oltre un anno di ricerche storiografiche, analisi dei sedimenti terrosi, della datazione con il metodo del carbonio-14 e analisi scheletriche[82], coordinate dall'Università di Bologna, col supporto degli

atenei dell'Aquila, del Salento e del centro ricerche ambientali di Ravenna, furono selezionati dei resti ossei appartenenti all'ex *Cimitero di San Sebastiano*[83]. Furono quindi portati direttamente a Caravaggio, al fine di effettuare dei test di confronto col DNA di possibili, lontani discendenti dei fratelli del pittore (l'artista non ebbe figli noti), individuati esclusivamente attraverso il cognome *Merisio*[10]. Il 16 luglio 2010, un'équipe di scienziati italiani dichiarò che alcuni resti ossei selezionati con la comparazione del DNA, e contenenti altresì un'alta percentuale di piombo e mercurio, elementi questi usati in grande abbondanza dai pittori dell'epoca per preparare i colori, potessero essere attribuiti per l'85% a quelle del famoso pittore[83]. Il 3 luglio 2010, dopo una settimana di permanenza a Caravaggio, tali resti furono riportati via mare a Porto Ercole e messi in mostra a Forte Stella, una fortificazione del paese[84].

Nel 2010 nuove ricerche hanno supposto che la morte possa essere stata causata da brucellosi o saturnismo, dovuto in particolare alla presenze di piombo e arsenico nei colori impiegati per le opere d'arte.[85]

Nel 2012 tuttavia la tesi ufficiale della morte a Porto Ercole fu dibattuta da Vincenzo Pacelli, un professore dell'Università di Napoli ed esperto della storia del Merisi, sostenuto anche dallo storico dell'arte e divulgatore Tomaso Montanari. A conclusione di una rilettura di documenti dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Vaticano, infatti, la morte sarebbe avvenuta direttamente a Palo di Ladispoli. Secondo Pacelli, il Caravaggio fu assassinato da emissari dei Cavalieri di Malta, un omicidio ordito per vendicare un'offesa arrecata a un alto esponente del Cavalierato e architettato con il tacito assenso della Curia romana[86].

Il 19 luglio 2014, a Porto Ercole, furono eretti un piccolo monumento evocativo e un altro monumento funebre dedicato al pittore e contenente i presunti resti del Merisi[87].

Attività artistica

Giulio Carlo Argan rileva che la pittura caravaggesca si distingue per un *realismo drammatico*. Argan evidenzia anche che «il motivo religioso è anche sociale: il divino si rivela negli umili». Il suo realismo nasce dall'etica religiosa instaurata da Carlo Borromeo: non consiste nell'osservare e copiare la natura ma nel rifiutare le convenzioni, nel puntare sul vero rinunciando alla ricerca del "bello", nel rinunciare all'invenzione per puntare sui fatti. Quanto alla morte: «il pensiero della morte è dominante nel Caravaggio, come già in Michelangelo Buonarroti. Ma per Michelangelo la morte era liberazione e sublimazione, per il Caravaggio è soltanto la fine, l'enigma della tomba»[88]. La religiosità di Caravaggio trova riscontro nell'impulso dato da alcuni settori della Controriforma cattolica (San Filippo Neri, Sant'Ignazio di Loyola, San Carlo Borromeo) alla pratica di culto rivolta a più ampi strati popolari[89].

Cena in Emmaus, 1601. Olio su tela, 141 × 196,2 cm. Londra, National Gallery.

Stile pittorico

Pur raccogliendo il distillato degli studi sulla luce e sullo *sfumato* già presenti nel settentrione italiano[90], Caravaggio supera lo stile manieristico influenzato dai protagonisti del Rinascimento, come Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio e, ancor prima, Leonardo, inaugurando il Naturalismo, dove la forma tridimensionale è raggiunta mediante lo sfruttamento di un'illuminazione teatrale, che sottolinea i volumi dei corpi improvvisamente emergenti dal buio della scena e soli protagonisti della sua opera, anche rispetto allo sfondo, spesso lasciato indistinto. Per la realizzazione dei suoi dipinti in studio, Caravaggio posizionava lanterne in modo che i modelli fossero illuminati solo in parte e a luce radente: con questo artificio, faceva aggettare dall'oscurità solo specifiche porzioni della scena dipinta, che acquistano in tal modo un rilievo quasi scultoreo (*chiaroscuro*)[91]. La luce plasma quindi le figure, determina ambienti e situazioni ed è

concepita o come apparizione simbolica (essa è "Grazia" nella *Vocazione di San Matteo* in San Luigi dei Francesi) o come fatto drammatico nell'intensità dei gesti dei personaggi (*Martirio di San Matteo* nella medesima chiesa)[92].

I soggetti

I soggetti efebici e la presunta omosessualità

Bacco, 1598 ca. Olio su tela, 95 × 85 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

È documentata la frequentazione del Caravaggio, specie nei suoi anni romani, sia di diverse prostitute, alcune delle quali, come è noto, ritratte nei suoi dipinti addirittura come personaggi della Chiesa, sia di ragazzi con i quali intratteneva rapporti sentimentali, tra i quali, il più certo, Mario Minniti, celebre modello per il *Fanciullo con canestro di frutta*, la *Buona ventura*, *I bari*, il *Concerto*, il *Suonatore di liuto*, il *Bacco*, il *Ragazzo morso da un ramarro*, la *Vocazione* e il *Martirio di san Matteo*.

Sulla questione, i critici d'arte e gli storici hanno espresso pareri contrastanti. Maurizio Calvesi sostiene[93]:

> «In realtà, la presunta omosessualità del Caravaggio, utile ad aggiungere un tocco al quadro del suo "maledettismo", è probabilmente solo un abbaglio; e questo discende da una discutibile esegesi di alcuni dipinti del primo periodo romano, che presentano figure effeminate o ritenute provocanti. A lungo, del resto, ci si è rifiutati (e molti ancora si rifiutano) di applicare al Caravaggio quella lettura secondo i codici "iconologici" dell'epoca, che consente di apprezzare le bellissime e rivelatrici simbologie di cui la sua pittura è intessuta, pur nell'approccio realistico. Senza intendere il contesto dei simboli ogni scelta di figure o di oggetti appare come il frutto di un impulso immediato, orientando verso interpretazioni soggettive e modernizzanti.»

Vittorio Sgarbi sostiene invece[94]:

> «Non m'importa conoscere la vita privata di Caravaggio (…) però mi colpisce la sua ambiguità. Mi colpiscono quei giovani modelli, i suoi Bacco e i suoi Giovanni Battista, allusivi e lascivi come i ragazzi fotografati da von Gloeden. Una omosessualità intinta di cattolicesimo, come quella di Pasolini e di Testori e di altri maledetti nostri contemporanei quali Fassbinder e Genet.»

Gli altri soggetti

Non solo soggetti efebici caratterizzarono le pitture di Caravaggio, ma spesso rappresentò, anche nelle opere ufficiali per committenze pubbliche, personaggi vecchi e deformi nei panni di venerati santi e prostitute e umili donne nelle vesti di importanti figure femminili della storia della chiesa. L'utilizzo di questi

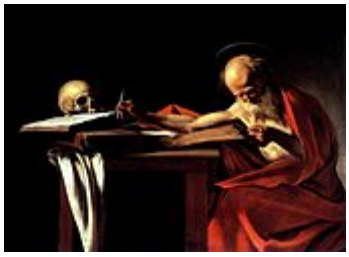
modelli fu motivo di molte critiche che accusavano l'artista di esaltare la goffaggine e la sporcizia di certi personaggi, lasciando da parte l'idealizzazione della bellezza e la ricerca di una perfezione compositiva, particolarità da sempre ricercate dagli artisti precedenti, specie nella rappresentazione di soggetti appartenenti alla storia della religione.

Canestra di frutta, 1599. Olio su tela, 31 × 47 cm. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

La natura morta

Nelle prime opere del Caravaggio si trovano spesso splendidi particolari di nature morte, ma una sola è la composizione completa che ci sia pervenuta, la *Canestra di frutta* della pinacoteca Ambrosiana, realizzata tra il 1594 e il 1598 a Roma e compresa nella primissima produzione artistica del pittore, presumibilmente riferita al periodo di apprendistato nella bottega dal Cavalier d'Arpino. La frutta rappresentata da Merisi è in perfetta sintonia con i personaggi. Le foglie appassite, con il loro stato di maturazione avanzata, danno l'idea di una particolare atmosfera di decadenza autunnale. Tradizionalmente, alle nature morte venivano associati significati allegorici, e l'appassire di frutta e verdura in questo caso sembra parlare del rapporto di convivenza tra vita e morte. Caravaggio si rivela da subito come artista rivoluzionario che non si limita all'osservare e copiare la natura, ma cerca di immergersi nella realtà e di presentarla senza filtri. Già nei primi dipinti di Caravaggio possiamo notare la sua estrema voglia di puntare sul vero e la sua capacità di prestare grande attenzione ai dettagli. Gli scienziati che analizzano i quadri di Caravaggio sono in grado di riconoscere le malattie visibili sulle piante dipinte dall'artista.[95]

I ritratti



San Gerolamo scrivente, 1606 ca. Olio su tela, 112 × 157 cm. Roma, Galleria Borghese.

Il pittore non dipinse molti ritratti e di quei pochi restano soltanto quattro o cinque (l'unico ritratto femminile, quello di una cortigiana, probabilmente Fillide Melandroni, modella per dipinti dell'artista, andò distrutto a Berlino, nel Kaiser Friedrich Museum durante la seconda guerra mondiale). Sopravvivono inoltre il ritratto del cardinale Maffeo Barberini (che poi sarà papa col nome di Urbano VIII), quello del Gran Maestro dei cavalieri di Malta Alof de Wignacourt con un paggio, il ritratto di un altro cavaliere di Malta, Antonio Martelli, quello di un gentiluomo sconosciuto e quello del papa Paolo V, di incerta attribuzione. Altrettanto di incerta attribuzione è il ritratto di Benedetto Giustiniani (o di Serafino Olivier-Razali)[96].

Importanti committenze

Tra il 1600 e il 1606 Caravaggio dipinse per alcune chiese romane quattro importanti tele laterali e cinque pale d'altare (compresa la *Deposizione nel sepolcro*, ora alla Pinacoteca vaticana, ma dipinta per la seconda cappella a destra in Santa Maria in Vallicella, la chiesa Nuova di Roma), delle quali tre (*San Matteo e l'angelo*, *Morte della Vergine* e *Madonna dei Palafrenieri*) furono rifiutate o rimosse perché ritenute rappresentazioni disdicevoli e poco decorose del soggetto sacro[97].

Molti quadri di Caravaggio raffigurano santi, i più rappresentati sono san Francesco, san Girolamo e san Giovanni Battista. San Francesco appare di solito come una figura ascetica in preghiera, san Girolamo come un vecchio intento a scrivere e san Giovanni come un giovane, praticamente nudo, nel deserto.

Il periodo dell'oblio e la moderna riscoperta

Caravaggio sulla banconota da 100 000 lire.

Famoso e ammirato in vita, la fortuna di Caravaggio diminuì fortemente negli anni successivi alla sua morte. Il duro giudizio sul suo modo così crudo di rappresentare la realtà fu presto utilizzato dai suoi detrattori per denigrarne il valore e la memoria; basti pensare alle parole di un celebre pittore del Seicento, Nicolas Poussin, giunto a Roma quattordici anni dopo la morte di Caravaggio, che lo evocò con parole dure[98]:

> «Era venuto per distruggere la pittura.»

A lungo la sua memoria è rimasta legata più agli aspetti romanzeschi della sua vita che all'effettivo riconoscimento del valore artistico delle sue opere, come dimostra ad esempio la produzione cinematografica *Caravaggio, il pittore maledetto* del 1941.

Questo lungo periodo di relativa messa in ombra fu interrotto solo a metà del XX secolo e la validità della sua opera fu universalmente riconosciuta grazie al contributo di alcuni dei più importanti storici dell'arte del tempo, tra i quali spicca il fondamentale apporto critico di Roberto Longhi, che mise in luce la sua importanza nello sviluppo dell'arte pittorica moderna e le sue profonde influenze sull'arte europea dei due secoli successivi, dimostrando la profonda influenza di Caravaggio soprattutto sulla successiva pittura barocca[99]. Longhi scrisse[23]:

> «Ribera, Vermeer, La Tour e Rembrandt non avrebbero mai potuto esistere senza di lui e l'arte di Delacroix, Courbet e Manet sarebbe stata completamente diversa.»

André Berne-Joffroy, autore di *Le Dossier Caravage*, disse di lui[100]:

> «Ciò che inizia con l'opera di Caravaggio è molto semplicemente la pittura moderna.»

Il Caravaggismo

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Caravaggismo***.

Con questo termine si indica lo stile degli artisti che si ispirano al Caravaggio[101].

Nei dipinti caravaggeschi troviamo grande realismo nelle figure, rappresentate generalmente su uno sfondo monocromo, e illuminate da una luce violenta. I principali pittori caravaggisti sono Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Orazio e Artemisia Gentileschi, Giovanni Antonio Galli (detto lo Spadarino), Francesco Boneri (più noto come Cecco del Caravaggio), Gerrit van Honthorst (tradizionalmente chiamato Gherardo delle Notti), Hendrick ter Brugghen, Giovanni Serodine, Carlo Sellitto, Battistello Caracciolo e Jusepe de Ribera; in questi ultimi due, operanti a Napoli, ritroviamo riproposto lo stile degli ultimi anni del Caravaggio, caratterizzato da atmosfere molto cupe. Altri artisti del Regno di Napoli influenzati dalla lezione caravaggesca furono Pietro Antonio Ferro nonché Luca Giordano, Mattia Preti, Francesco Guarini e (attraverso questi ultimi) Francesco Solimena.

La *Deposizione*, 1602-1604 ca. Olio su tela, 300 × 203 cm. Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana.

La monumentale opera del Caravaggio influenza anche una fitta schiera di grandi artisti d'Oltralpe, tra i quali: Louis Le Nain, Georges de La Tour, Valentin de Boulogne, Simon Vouet, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Matthias Stomer, Pieter Paul Rubens, Antoon van Dyck, Rembrandt, Jan Vermeer, Adam Elsheimer.

Inoltre, influenze caravaggesche pervadono persino le opere di artisti ottocenteschi: David, Goya, Gericault, Delacroix, Courbet[102].

Opere su Caravaggio

Cinema

- 1941 - *Caravaggio, il pittore maledetto*, regia di Goffredo Alessandrini.
- 1986 - *Caravaggio*, regia di Derek Jarman.
- 2002 - *Vernissage!*, regia di Stella Leonetti (cortometraggio).
- 2004 - *Caravaggio - L'ultimo tempo*, regia di Mario Martone (mediometraggio).
- 2008 - *Voluptas dolendi - I gesti del Caravaggio*, regia di Francesco Vitali tratto dall'omonimo spettacolo teatrale di Mara Galassi e Deda Cristina Colonna e prodotto dalla Fondazione Marco Fodella (mediometraggio)
- 2008 - *Caravaggio: The Search*, regia di Michael C. Merisi e Maureen Murphy
- 2018 - *Caravaggio - L'anima e il sangue*, regia di Jesus Garces Lambert.
- 2019 - *Dentro Caravaggio*, regia di Francesco Fei.
- 2022 - *L'ombra di Caravaggio*, regia di Michele Placido.

Televisione

- 1967 - *Caravaggio*, sceneggiato televisivo trasmesso dalla Rai, diretto da Silverio Blasi e interpretato da Gian Maria Volonté.
- 17-18/2/2008 - *Caravaggio*, sceneggiato televisivo in due puntate trasmesso da Rai 1, diretto da Angelo Longoni e interpretato da Alessio Boni.
- 2/2/2011 - *Caravaggio. Il corpo ritrovato*, documentario trasmesso su National Geographic Channel incentrato sulla ricerca dei resti mortali dell'artista, diretto da regia Marco Visalberghi, scritto da Patrizia Marani, prodotto da Doclab.

Fumetto

- 2012-2013 - *Caravaggio*, testi di Roberto Recchioni e Giulio A. Gualtieri, disegni di Paolo Ongaro, pubblicato sul settimanale *Skorpio*.
- 2015 - *La tavolozza e la spada*, Milo Manara (Panini 9L)
- 2019 - *La Grazia*, Milo Manara (Panini 9L)

Onorificenze

Cavaliere dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, detto anche degli Ospitalieri

Al Caravaggio sono intitolati il cratere Caravaggio su Mercurio[103] e l'aeroporto di Orio al Serio, a 5 km dalla città di Bergamo[104].

Opere

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Opere di Caravaggio***.

Note

1. Ferdinando Bologna, *MERISI, Michelangelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 73, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009.
2. Francesca Valdinoci (a cura di), *Vite di Caravaggio*, CasadeiLibri, 2016, ISBN 8806137549.
3. *Caravaggio*, su *riarte.it*. URL consultato il 24 gennaio 2022.
4. ^ *Il Caravaggio di Roberto Longhi*, su *Civita*, 30 settembre 2016. URL consultato l'8 febbraio 2021.
5. ^ *Longhi e Caravaggio, artista moderno e "popolare" | Storia dell'Arte*, su *Rai Scuola*. URL consultato il 4 aprile 2022.
6. ^ Andrea Dusio, *Caravaggio e le due facce del barocco*, in *Atlante*, Treccani, 13 novembre 2014. URL consultato il 4 aprile 2022.
7. ^ *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori, Milano, Electa, 1991, p. 75.
8. ^ *Caravaggio*, Il Sole 24 ore, inserto domenicale, 25 febbraio 2007. URL consultato il 16 luglio 2010 (archiviato dall'url originale il 3 dicembre 2013).
9. *Caravaggio: Michelangelo Merisi*, su *jb-artgallery.com*. URL consultato il 23 gennaio 2022.
10. *Italia: oggi prelievo del DNA su sei discendenti del Caravaggio*, Swissinfo.ch, 8 marzo 2010. URL consultato il 17 giugno 2010.
11. *Caravaggio la vita e le opere*, su *analisidellopera.it*. URL consultato il 23 gennaio 2022.
12. ^ Ragozzino, p. 4, Papa, p. 12, Baglione, p. 129
13. ^ Maurizio Calvesi, *Caravaggio*, Art dossier, 2009, Firenze, Giunti, p. 7.
14. *Caravaggio a Roma*, su *baroque.it*. URL consultato il 23 gennaio 2022.
15. ^ Papa, p. 18.
16. ^ Mia Cinotti e Gian Alberto Dell'Acqua, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Bergamo, Bolis, 1983, p. 208.
17. *Caravaggio, vita, opere, stile e novità del grande Michelangelo Merisi*, su *finestresullarte.info*. URL consultato il 24 gennaio 2022.
18. ^ *Caravaggio in un romanzo*, su *ricerca.repubblica.it*. URL consultato il 24 gennaio 2022.
19. ^ Archivio di Stato di Roma, *Tribunale criminale del Governatore*, *Investigazioni*, reg. 274, c.180recto. Si veda anche *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 235.
20. ^ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, su *books.google.it*, Roma, Per il Successore al Mascardi, 1672, p. 202.
21. ^ Storia dell'Arte, p. 5.
22. ^ *"Gli occhi di Caravaggio - Gli anni della formazione tra Venezia e Milano" - Spaziodi Magazine - blog EVENTI*, su *spaziodi.it*. URL consultato il 21 marzo 2019.
23. Longhi.
24. ^ D'Orazio, cap I.
25. ^ *Il cavalier d'Arpino (1568-1640)*, su *arte-argomenti.org*. URL consultato il 18 febbraio 2012.
26. ^ Papa, pp. 41-43.
27. ^ Papa, p. 44.

28. ^ *Caravaggio*, su *romainteractive.com*. URL consultato il 27 gennaio 2022.
29. ^ *Catalogo POI*, su *appasseggio.it*, 10 novembre 2016. URL consultato il 20 gennaio 2017.
30. ^ *I bari a confronto. Il giovane Caravaggio nella casa del cardinale Francesco Maria Dal Monte*, di P. Carofano (a cura di), Bandecchi & Vivaldi, 2012.
31. ^ Grazie ai verbali di interrogatorio sul caso del *furto del ferraiuolo*, reperiti all'Archivio di Stato di Roma nel 2010, sappiamo che già nel 1597 Caravaggio risiedeva a palazzo Madama ospite del Cardinale: Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio*, Edizioni Mondadori, 2012 (https://books.google.it/books?id=cbFC8chk1asC&pg=PT219&dq=caravaggio+ferraiuolo&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjT6az9yrHZAhVNzaQKHa9ZBNQQ6AEIJzAA#v=onepage&q=caravaggio%20ferraiuolo&f=false).
32. ^ Bellori, p. 210.
33. ^ Papa, p. 73.
34. ^ *Le grandi opere: Piazza San Luigi dei Francesi*, in *Repubblica.it*, 5 aprile 2011. URL consultato il 22 febbraio 2012.
35. ^ M. Cuppone, *"Caravaggio, la Natività di Palermo. Nascita e scomparsa di un capolavoro" (https://caravaggionews.com/cuppone-libro-nativita-palermo/)*, 2021. Per un precedente saggio del medesimo autore, completo di riferimenti bibliografici, vedi M. Cuppone, *"La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?" (https://caravaggio400.blogspot.com/2018/12/disponibile-online-larticolo-la.html)*, in "Valori Tattili", 9, 2017, pp. 61-83.
36. *29 settembre 1571: nasce Caravaggio, il "pittore maledetto" che ha rivoluzionato l'arte*, su *italiani.it*. URL consultato il 27 gennaio 2022.
37. ^ Papa, p. 101.
38. ^ Giovanni Baglione, *Le vite de pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 137.
39. ^ Luigi Spezzaferro, "Caravaggio accettato", in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli: convegno internazionale di studi*, Roma 24-26 maggio 2001, Città di Castello, Petruzzi Stampa, 2002, pp. 23-50.
40. ^ Per la rivalità tra Caravaggio e Giovanni Baglione si vedano Michele Di Sivo, "Uomini valenti: il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio", in *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*, catalogo della mostra, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2011, pp. 90-108; ma anche Federica Papi, "Ombre e luci nel processo a Caravaggio: ipotesi sulla Resurrezione di Baglione, novità su Filippo Trisegni e una proposta per Francesco Scarpellino", in *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*, catalogo della mostra, pp. 109-116; e infine Herwarth Röttgen, "Quel diavolo è Caravaggio: Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno", in *Storia dell'arte*, 79.1993, pp. 326-340.
41. ^ Bellori, op. cit., 1672, pp. 205-206.
42. ^ Papa, pp. 111-114.
43. ^ Luigi Spezzaferro, "La Cappella Cerasi e il Caravaggio", in *Caravaggio, Carracci, Maderno. La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001, pp. 9-34.
44. ^ Per ulteriori letture su questo dipinto, si rimanda alla scheda del Louvre: (**FR**) *"The Death of the Virgin" of Caravaggio*, su *louvre.fr*, Musée du Louvre.
45. ^ Luigi Spezzaferro, *Caravaggio*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, p. 202.
46. ^ Carmen Scano, *Michel Angelo io pittore da Caravaggio: la sua vita, i suoi tempi, il Seicento*, Milano, Edizioni Virgilio, 1977, p. 68.
47. ^ Germano Mulazzani, "Introduzione", in *Rubens a Mantova, catalogo della mostra* (Mantova, palazzo Ducale 25 settembre-20 novembre 1977), Milano, Electa, 1977, p. 13.
48. ^ Ian Chilvers, *Dizionario dell'arte*, Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2008, p. 455.

49. ^ Per ulteriori letture sulla Collezione Gonzaga e sul suo smembramento, si veda *Gonzaga: la Celeste galeria*. Catalogo della mostra a cura di Raffaella Morselli (Mantova, Palazzo Te - Palazzo Ducale, 2 settembre - 8 dicembre 2002), Milano, Skira, 2002; Stefania Lapenta e Raffaella Morselli, *Le collezioni Gonzaga: la quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Milano, Silvana Editoriale, 2006.
50. ^ Mariano Luigi Patrizi, *Il Caravaggio e la nova critica d'arte: un pittore criminale. Ricostruzione psicologica*, R. Simboli, 1921, p. 158.
51. ^ Calvesi 1986, pp. 8-9.
52. ^ Papa, p. 94.
53. ^ Bellori, p. 215.
54. ^ Papa, p. 125.
55. ^ Calvesi 1986, p. 8.
56. Papa, p. 124.
57. ^ Papa, pp. 127-128.
58. Papa, p. 130.
59. ^ *Martirio di San Matteo di Caravaggio: analisi completa dell'opera*, su *arteworld.it*. URL consultato il 1º febbraio 2022.
60. ^ *Ottavio Leoni, "Ritratto di Caravaggio", 1621*, su *viv-it.org*. URL consultato il 1º febbraio 2022.
61. ^ Papa, pp. 130-132.
62. ^ *Sette opere di misericordia di Caravaggio*, su *analisidellopera.it*. URL consultato il 30 gennaio 2022.
63. ^ Ralf van Bühren, *Caravaggio's 'Seven Works of Mercy' in Naples (http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23753234.2017.1287283)* 2017, pp. 79-80.
64. ^ *Caravaggio e i caravaggeschi a Napoli*, su *raiscuola.rai.it*. URL consultato il 30 gennaio 2022.
65. ^ Vinceti, Gruppioni, pp. 41-42.
66. ^ Marco Carminati, *Caravaggio da Milano*, in *Il Sole 24 ore*, 25 aprile 2010. URL consultato il 21 febbraio 2012.
67. *Il Seppellimento di Santa Lucia, appunti su storia e conservazione*, su *huffingtonpost.it*. URL consultato il 30 gennaio 2022.
68. ^ Capecelatro, p. 232.
69. ^ *Il capolavoro di Caravaggio a Malta: la "Decollazione di san Giovanni Battista"*, su *finestresullarte.info*. URL consultato il 1º febbraio 2022.
70. ^ *Caravaggio: i due capolavori di Messina*, su *artepiu.info*. URL consultato il 30 gennaio 2022.
71. ^ Saverio Schirò, *Il mistero di Caravaggio a Palermo*, su *palermoviva.it*.
72. ^ *L'Antimafia: «La Natività di Caravaggio rubata non è stata distrutta»*, su *lasicilia.it*, 26 maggio 2018. URL consultato il 18 ottobre 2020 (archiviato dall'url originale il 19 ottobre 2020).
73. ^ *Il volto del gigante: Caravaggio*, su *francescasantucci.it*. URL consultato il 21 febbraio 2012.
74. ^ *Michelangelomerisi.com*. URL consultato il 27 marzo 2012 (archiviato dall'url originale l'8 settembre 2012).
75. ^ Papa, p. 106.
76. ^ *Itinerari caravaggeschi a Napoli* (**PDF**), su *polomusealenapoli.beniculturali.it*. URL consultato il 25 marzo 2012 (archiviato dall'url originale il 3 febbraio 2014).
77. ^ *Palazzo Zevallos.com*, su *palazzozevallos.com*. URL consultato il 4 settembre 2011.
78. ^ *eBooks google - Porto Ercole, l'ultima dimora di Caravaggio*, su *books.google.it*. URL consultato il 25 marzo 2012.
79. ^ *Il pittore delle cose che accadono mentre accadono*, su *30giorni.it*. URL consultato il 30 gennaio 2022.
80. *Il Caravaggio morte e tomba mausoleo*, su *tuttomaremma.com*. URL consultato il 14 gennaio 2022.

81. ^ *L'ultima spiaggia di Caravaggio*, su *ilsole24ore.com*, Il Sole 24 ore, 18 luglio 2010. URL consultato il 7 febbraio 2012.
82. ^ *Il Dna conferma: del Caravaggio i resti ritrovati a Porto Ercole*, su *L'Eco di Bergamo*, 16 giugno 2010.
83. *Ritrovati i resti di Caravaggio*, su *liberoquotidiano.it*. URL consultato il 1º febbraio 2022.
84. ^ Il tempo e la storia - archivio, *Caravaggio*, in *Rai Storia*. URL consultato il 21 dicembre 2016.
85. ^ *Caravaggio, spunta l'ipotesi di morte per avvelenamento da colori*, in *Il Resto del Carlino*, 11 gennaio 2010.
86. ^ *"Caravaggio morì a Palo laziale" la scoperta del professor Pacelli*, 31 marzo 2012. URL consultato il 14 gennaio 2022.
87. ^ *Caravaggio, un monumento funebre alla probabilità*, in *Il Tirreno*, 19 luglio 2014. URL consultato il 1º febbraio 2022.
88. ^ Argan, p. 271 e segg. ed. Sansoni, 1979.
89. ^ *Garzantina, Arte*, ed. 2002, pp. 202-203.
90. ^ Claudio Strinati, *Caravaggio e Vermeer. L'ombra e la luce*, in *Stile Libero VS*, Torino, Einaudi, 2021.
91. ^ *La tecnica di Caravaggio*, su *artenet.it*.
92. ^ *Garzantina, Arte*, ed. 2002, pag. 202.
93. ^ Calvesi 1986, p. 14.
94. ^ Citato da: Ranieri Polese, *Giappone tutti pazzi per Caravaggio*, "Corriere della Sera", 30 settembre 2001.
95. ^ *Caravaggio*, in *I Classici dell'Arte*, Rizzoli, 2006.
96. ^ Gianpasquale Greco, *Marzio Milesi poeta e conoscitore d'arte: una nota sull'identità di un ritratto di prelato agli Uffizi attribuito a Caravaggio.*, in *Rivista di Letteratura e Storia Ecclesiastica*, II, 2017., pp. 127-131.
97. ^ Ragozzino, p. 18.
98. ^ Evelina Borea, *Caravaggio e i caravaggeschi*, Milano, Fabbri, 1966
99. ^ Dal catalogo della mostra tenutasi a Milano e Vienna nel 2005, *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano, Skira, 2005. ISBN 88-7624-617-7
100. ^ André Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage*, Ed. Minuit (1959).
101. ^ Silvia Danesi Squarzina, *Caravaggio e il Caravaggismo*, a cura di Giovanna Capitelli e Caterina Volpi, dispense dal Corso di Storia dell'Arte Moderna I, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, Roma, Il Bagatto, A.A. 1994-95.
102. ^ Per il peso determinante di Caravaggio sull'arte europea, vedi: *Caravaggismo*, in *Enciclopedia Rizzoli-Larousse*. Piero Adorno, *L'arte italiana*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1993. Sandro Sproccati, *Arte*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000.
103. ^ (EN) *Caravaggio*, su *Gazetteer of Planetary Nomenclature*. URL consultato il 24 dicembre 2015.
104. ^ *Dal 23 marzo l'aeroporto di Orio è intitolato al pittore Caravaggio*, su *ecodibergamo.it*. URL consultato il 6 gennaio 2016.

Bibliografia

Saggi e studi specialistici

- Costantino Baroni, *Tutta la pittura del Caravaggio*, Milano, Rizzoli, 1956.
- André Berne-Joffroy, *Dossier Caravaggio*, traduzione di Arturo Galansino, Milano, 5Continents, 2005 [1959].

- Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Ralf van Bühren, *Caravaggio's 'Seven Works of Mercy' in Naples. The relevance of art history to cultural journalism*, in *Church, Communication and Culture*, vol. 2, n. 1, 2017, pp. 63-87.
- Maurizio Calvesi, *Caravaggio*, Giunti, 1986, ISBN 978-88-09-01363-6.
- Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.
- Francesca Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano, Mondadori Electa, 2009, ISBN 978-88-370-6950-6.
- Mia Cinotti, *Michelangelo Merisi detto Caravaggio*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983.
- Costantino D'Orazio, *Caravaggio segreto* (**PDF**), Sperling & Kupfer, 2014, ISBN 978-88-7339-913-1.
- Luca Desiato, *La notte dell'angelo - Vita scellerata di Caravaggio*, Santi Quaranta, 2011, ISBN 978-88-97210-08-5.
- Pino Di Silvestro, *La fuga e la sosta. Caravaggio a Siracusa*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Andrea Dusio, *Caravaggio. White Album*, Roma, Cooper, 2009, ISBN 978-88-7394-128-6.
- Claude Esteban, *L'ordre donné à la nuit*, Parigi, Verdier, 2005.
- Dario Fo, *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, ISBN 978-88-8290-783-9.
- Rosa Giorgi, *Caravaggio: una rivoluzione terribile e sublime*, Milano, Leonardo Arte, 2003.
- Mina Gregori, *Caravaggio*, Milano, Mondadori Electa, 1994, ISBN 978-88-435-4527-8.
- Jonathan Harr, *Il Caravaggio perduto*, Milano, Rizzoli, 2006.
- Helen Langdon, *Caravaggio*, Palermo, Sellerio, 2001.
- Roberto Longhi, *Caravaggio*, Firenze, Giunti, 1998, ISBN 978-88-359-8003-2.
- Maurizio Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma, Studio B, 1974.
- Andrea Nao, *Le prostitute di Caravaggio*, Brindisi, Schena, 2007, ISBN 978-88-8229-720-6.
- Angela Ottino Della Chiesa, *L'opera completa di Caravaggio*, presentazione di Renato Guttuso, Milano, Rizzoli, 1967.
- Rodolfo Papa, *Caravaggio*, Firenze, Giunti, 2002.
- Francesco Petrucci, *Caravaggio. Michelangelo Merisi*, in *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma, Andreina & Valneo Budai Editori, 2008.
  - volume I: pagg. 129-136, figg. 188-196
  - volume II: pagg. 292-298
  - volume III: figg. 77-88
- Daniele Radini Tedeschi, *Caravaggio o della Vulgata*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012, ISBN 978-88-6557-080-7.
- Marta Ragozzino, *Caravaggio*, Giunti, 1997, ISBN 978-88-09-21217-6.
- Peter Robb, *M. L'enigma Caravaggio*, Milano, Mondadori, 2001.
- Antonino Saggio, *Lo strumento di Caravaggio*, Roma, Kappa, 2008, ISBN 978-88-6514-106-9.
- Sebastian Schütze, *Caravaggio. L'opera completa*, Colonia, TASCHEN GmbH, 2009, ISBN 978-3-8365-1229-9.
- Lionello Venturi, *Il Caravaggio*, prefazione di Benedetto Croce, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1951.
- Silvano Vinceti e Giorgio Gruppioni, *Caravaggio: la culla del grande pittore - Una ricerca sulla gioventù dell'artista*, Armando Editore, 2010, ISBN 88-6081-658-0.

Testi generalisti citati nella voce

- AA.VV., *Storia dell'Arte*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, ISBN non esistente.
- Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, Andrea Fei, 1642.
- Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, ediz. critica di E. Borea con introduzione di G. Previtali, Firenze, 1976 [1672].
- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, 2002, ISBN 88-383-1912-X.

Cataloghi di mostre, atti di convegni, raccolte di saggi e riviste scientifiche

Mostre

- Roberto Longhi (a cura di), *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, (catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951, ISBN non esistente.
- Gabriella Borsano, Silvia Cassani (a cura di), *Caravaggio e il suo tempo*, (catalogo dell'omonima mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art di New York e al Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte di Napoli, Napoli, Electa, 1985.
- Mina Gregori (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, (catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Palazzo Pitti a Firenze e a Palazzo Ruspoli a Roma, Milano, Electa, 1991.
- Claudio Strinati (a cura di), *Caravaggio*, (catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Roma nel 2010), Milano, Skira, 2010, ISBN 978-88-572-0601-1.
- Michele Di Sivo, Orietta Verdi (a cura di), *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, (catalogo dell'omonima mostra), Roma, De Luca, 2010.
- Rossella Vodret (a cura di), *Dentro Caravaggio*, (catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Milano nel 2017-2018), Milano, Skira, 2017, ISBN 978-88-572-3607-0.

Altro

- *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di Maurizio Calvesi, Siracusa, Ediprint, 1987.
- *Caravaggio. Nuove riflessioni*, Quaderni di Palazzo Venezia, 6 (1989).
- *Caravaggio e il Caravaggismo, dispense dal Corso di Storia dell'Arte Moderna I tenuta da Silvia Danesi Squarzina, A.A. 1994/1995*, a cura di Giovanna Capitelli e Caterina Volpi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, Roma, Il Bagatto, 1995.
- *Caravaggio e la collezione Mattei*, catalogo della mostra a cura di Rossella Vodret, Roma (Galleria Nazionale d'Arte Antica), Milano, Electa, 1995.
- *Come dipingeva il Caravaggio*, atti della giornata di studio, a cura di Mina Gregori con la collaborazione di Elisa Acanfora, Milano, Electa 1996.
- *Michelangelo Merisi da Caravaggio: la vita e le opere attraverso i documenti*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 1995), a cura di Stefania Macioce, collaborazione scientifica e redazione Marco Gallo, redazione e coordinamento a cura di Malena B. McGrath, Roma, Logart Press, 1996.
- *La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio nella collezione di Scipione Borghese* a cura di Anna Coliva, Venezia, Marsilio, 1998.
- *La luce del vero: Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2000.
- *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti, 1532 - 1724*, a cura di Stefania Macioce, Roma, Bozzi, 2003.

- *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 2001), a cura di Maurizio Calvesi e Caterina Volpi, Città di Castello, Petruzzi Stampa, 2002.
- *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra a cura di Luigi Spezzaferro, Milano, Skira, 2005.
- *Caravaggio Bacon*, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese) a cura di Anna Coliva e Michael Peppiatt, Roma, Milano Motta, 2009.
- *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno internazionale di studi (Milano, 2006), a cura di Luigi Spezzaferro, Milano, Silvana Editoriale, 2009

Opere di fiction

Testi letterari

- Andrea Camilleri, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, ISBN 978-88-04-58318-9.
- Giuliano Capecelatro, *Tutti i miei peccati sono mortali*, Milano, Il Saggiatore, 2003, ISBN 978-88-565-0178-0.

Testi teatrali

- Alberto Macchi, *L'uomo Caravaggio*, prefazione di Stefania Macioce, Roma, AETAS, 1995, ISBN 88-85172-19-9.

Fumetti

- Milo Manara, *Caravaggio - La tavolozza e la spada*, in *9L*, Panini Comics, 2015, ISBN 978-88-912-0430-1.

Voci correlate

- Caravaggio (Italia)
- Marchesato di Caravaggio
- Ordine di Malta
- Caravaggismo
- Francesco Maria del Monte
- Ottavio Costa
- Collezione di Ottavio Costa
- Collezione Giustiniani
- Collezione Borghese
- Collezione Mattei
- Simone Peterzano
- Tenebrismo

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Caravaggio**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Caravaggio (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Miche**

langelo_Merisi_da_Caravaggio?uselang=it)

Collegamenti esterni

- *Caravàggio, Michelangelo Merisi detto il*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (**EN**) *Caravaggio*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Ferdinando Bologna, *MERISI, Michelangelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 73, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009.
- *Caravaggio*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Caravaggio*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Caravaggio*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**FR**) *Pubblicazioni di Caravaggio*, su *Persée*, Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.
- (**EN**) *Opere riguardanti Caravaggio*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Bibliografia di Caravaggio*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (**EN**) *Caravaggio*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Registrazioni audiovisive di Caravaggio*, su *Rai Teche*, Rai.
- (**EN**) Caravaggio.com (http://caravaggio.com/): sito interamente dedicato all'opera del pittore lombardo.
- *La vita di Caravaggio*, su *storiadellarte.com*.
- *Identificata l'immagine di un angioletto nella Vocazione di San Matteo di Caravaggio*, su *bta.it*.
- Sito (https://web.archive.org/web/20180802001625/http://caravaggio-bacon.diecigrandimostre.it/) della mostra di raffronto tra l'opera di Caravaggio e di Francis Bacon alla Galleria Borghese di Roma.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 87679282 (https://viaf.org/viaf/87679282) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2102 8836 (http://isni.org/isni/0000000121028836) · SBN RAVV009485 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/RAVV009485?core=autoriall) · BAV 495/3821 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_3821) · CERL cnp00394420 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394420) · Europeana agent/base/59787 (https://data.europeana.eu/agent/base/59787) · ULAN (**EN**) 500115312 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500115312) · LCCN (**EN**) n50000558 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50000558) · GND (**DE**) 118519034 (https://d-nb.info/gnd/118519034) · BNE (**ES**) XX848953 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX848953) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX848953) · BNF (**FR**) cb119585157 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119585157) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119585157) · J9U (**EN**, **HE**) 987007259588105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007259588105171) · NDL (**EN**, **JA**) 00435254 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00435254) · CONOR.SI (**SL**) 16323171 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/16323171) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n50000558 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50000558)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Caravaggio&oldid=133495806"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 14 mag 2023 alle 06:32.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Filippo Juvarra

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Filippo Juvarra (Messina, 7 marzo 1678 – Madrid, 31 gennaio 1736) è stato un architetto, scenografo e orafo italiano, uno dei principali esponenti del barocco, che operò per lunghi anni a Torino come architetto di casa Savoia.

Filippo Juvarra

Formatosi inizialmente in Sicilia, parzialmente da autodidatta, la sua prima opera architettonica fu il completamento, nel 1703, della chiesa di San Gregorio a Messina, oggi scomparsa, per la quale progettò la sistemazione interna comprendente la realizzazione del coro e dell'altare maggiore[1].

Indice

Biografia
- Giovinezza
  - Primi anni a Messina
  - Studi architettonici a Roma
- Esordi
  - Il Concorso Clementino e il ritorno a Messina
  - Juvarra accademico di San Luca
  - Alla corte cardinalizia di Ottoboni
- Nel segno dei Savoia
  - Juvarra «primo architetto civile» della corte sabauda
  - Tra Torino e il Portogallo
- Ultimi anni
  - Stupinigi
  - Tra Roma, Torino e Madrid

Stile

Ascendenza

Onorificenze

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Giovinezza

Primi anni a Messina

Filippo Juvarra nacque il 7 marzo 1678 nella città di Messina, figlio di Pietro ed Eleonora Tafurri (o Tafuris), sposata in seconde nozze nel 1668 dopo la morte della prima moglie Caterina Donia.[2]

La formazione del giovane Filippo avvenne, nell'ambito artistico messinese, sotto la guida del padre, di professione argentiere[3], che fu in grado di valorizzare il precoce talento del figlio; in questo modo, Juvarra - descritto dal fratello Francesco Natale come «di naturale molto vivace, e di buonissimo intelletto» - apprese i rudimenti dell'argenteria e venne introdotto all'esercizio del disegno, in parallelo agli studi teologici, ai quali venne avviato all'età di dodici anni. Nella bottega del padre l'adolescente Filippo eseguì

opere di arte orafa e argenteria anche di un certo pregio, fra le quali si ricordano un calice (1695), due ostensori per la chiesa delle Giummare a Sciacca (1697) e per quella di San Giorgio a Modica (1700), otto candelieri (1698) e altri due di grandi dimensioni (1701) per il duomo di Messina.

Studi architettonici a Roma

Ritratto dell'architetto Carlo Fontana, maestro di Juvarra

Pronunciati i voti sacerdotali nel 1703, Juvarra decise di trasferirsi a Roma, così da perfezionare le proprie conoscenze teoriche e pratiche dell'architettura e delle arti in generale: nell'Urbe, ove giunse nell'estate del 1704 all'età di ventisei anni, fu ospite dei Passalacqua presso via dei Leutari, in un quartiere densamente abitato da messinesi. Juvarra era digiuno di ogni esperienza architettonica concreta, tanto che ancora nel 1724 il concittadino Francesco Susinno lo avrebbe etichettato come «pittore architetto e cesellatore»; appassionato autodidatta, egli in ogni caso si accostò all'architettura divorando i trattati di Vitruvio, Andrea Pozzo e Jacopo Barozzi da Vignola, senza un tirocinio pragmatico. Sulla sua formazione (ma anche sulla sua futura carriera da architetto) incise profondamente la sua condizione di ecclesiastico, tanto che a Roma fu inizialmente protetto da monsignor Tommaso Ruffo,[4] eminente membro della Chiesa romana e maestro di camera di Clemente XI.

Decisiva fu, da questo momento, la «crescita» dello Juvarra sotto l'ala protettrice dell'architetto ticinese Carlo Fontana, che conobbe grazie all'intermediazione di monsignor Ruffo. Le circostanze dell'incontro tra i due sono discordanti: il fratello Francesco ci narra che Fontana avrebbe accettato Juvarra come proprio discepolo quando, vedendolo disegnare un capitello, rimase meravigliato dalle sue abilità nel disegno; la biografia redatta da Scipione Maffei ci racconta invece di un palazzo progettato dal giovane messinese, con il calore e l'esuberanza della sua terra natia, che spinse l'anziano maestro a consigliargli di disimparare quanto appreso sino a quel momento.[5] In ogni caso, entrando in contatto con Fontana, Juvarra riuscì a disilludersi dal mito universalistico di Michelangelo, che lo aveva sedotto sino a quel momento, e ad approdare al metodo progettuale rigoroso e logico sperimentato dallo stesso maestro nelle sue realizzazioni. Fu così che Juvarra a Roma venne completamente assorbito in un'attività di studio intensa e onnivora, grazie alla quale perfezionò il proprio talento inventivo e la propria perizia nel disegno. Tracce dell'inventiva juvarriana sono avvertibili già nel 1701, anno in cui progettò gli apparati per le feste dell'incoronazione del sovrano di Spagna Filippo V, con una notevole «piramide degli orefici e argentieri»; nell'agosto 1704, invece, eseguì «fantasie» architettoniche a carattere antiquario, dove con una sicura padronanza tecnica aderì a un filone artistico che raggiungerà la sua acme con la produzione grafica di Giovan Battista Piranesi.[4]

Esordi

Il Concorso Clementino e il ritorno a Messina

Fu nel 1705, tuttavia, che Juvarra esordì nell'affollata scena architettonica romana. In quell'anno, infatti, egli conseguì il primo premio del concorso clementino di prima classe bandito dall'Accademia di San Luca, presentando il progetto per un *regio palazzo in villa per il diporto di tre illustri personaggi*; il progetto raffigurava «una villa con tre distinti corpi di fabbrica innestati a un cortile centrale esagonale circondata da un articolato sistema geometrico di giardini e spazi accessori potenzialmente tendente all'infinito»

(Treccani). Questo saggio riassume *in nuce* molti dei dati stilistici che caratterizzeranno le sue realizzazioni della maturità, fra le quali la particolare attenzione posta nel rapporto tra le proprie architetture e il contesto urbano e paesistico.[4]

Filippo Juvarra, *Regio palazzo in villa per il diporto di tre illustri personaggi* (1705)

Immediatamente dopo la vittoria nel concorso clementino, Juvarra decise di fare momentaneamente ritorno a Messina per assistere alla sepoltura del padre Pietro, morto ivi il 1º marzo 1705. A Messina Juvarra poté dare prova del bagaglio culturale acquisito a Roma dopo un solo anno di studio: si occupò, infatti, dell'ampliamento e della ristrutturazione del palazzo di Muzio Spadafora e della sistemazione del coretto della chiesa di San Gregorio, oggi scomparsa. Dopo poco tempo, però, Juvarra si incamminò nuovamente per Roma, in compagnia del «Signor Coriolano Orsucci Cavaliere Lucchese di gran merito» (come ci riporta il fratello Francesco); lungo il tragitto i due fecero tappa a Napoli, dove furono almeno dal 30 gennaio al 6 marzo 1706. Nella città partenopea Juvarra lavorò alacremente, realizzando quarantacinque disegni (fra i quali troviamo progetti per le facciate di Santa Brigida e dei Girolamini, rilievi del borrominiano altare Filomarino nella chiesa dei Sant'Apostoli, studi per una cupola, fogli con motivi ornamentali, fantasie architettoniche e altro); intanto stabilì anche una fitta rete di legami e di conoscenze con le personalità artistiche più in vista a Napoli, come dimostrano l'amicizia con Francesco Solimena e le collaborazioni con Domenico Antonio Vaccaro e Ferdinando Sanfelice.[6]

La Cappella Antamori nella chiesa di San Girolamo della Carità a Roma

Juvarra accademico di San Luca

Appena giunto a Roma (la sua presenza in città è documentata dal 5 aprile 1706) Juvarra ritornò a studiare architettura con Francesco Fontana, figlio di Carlo, con il quale intraprese una fattiva collaborazione. A dicembre si recò a Lucca, dove si misurò con il completamento del Palazzo Pubblico, lasciato incompiuto da Bartolomeo Ammannati; al contempo, progettò diverse ville per la colta e raffinata nobiltà lucchese, dimostrando una grande capacità di adattare l'approccio fontaniano al tema della villa rinascimentale, come per le ville Controni a Monte San Quirico e Guinigi alla Marina di Viareggio.

Il 31 dicembre 1706, quando era ancora a Lucca, Juvarra ricevette la nomina ad Accademico di Merito dell'Accademia di San Luca. Il conseguimento di quest'onore, di grandissimo prestigio e ottenuto tra l'altro alla giovane età di ventotto anni, suscitò nell'animo di Juvarra grandissimo orgoglio; a testimonianza dell'importanza di questa nomina, Juvarra per l'occasione fece dono all'Accademia di un proprio progetto raffigurante una chiesa a pianta centrale con due campanili, che nella sua struttura (cautamente desunta dalle architetture di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona) presagisce la soluzione adottata per la basilica di Superga, di dieci anni posteriore.

Pochi mesi dopo, il 26 aprile 1707, Juvarra ricevette la nomina a insegnante unico di architettura presso l'Accademia di San Luca; si trattò di una carica che ricoprì con grande impegno e onore (corsi di architettura nel 1708 e nel 1712, corso di prospettiva nel 1711), avendo tra i propri alunni anche giovanissimi apprendisti architetti come Domenico Gregorini e Pietro Passalacqua. Per quanto riguarda il piano più strettamente professionale, invece, Juvarra si limitò a collaborare con Francesco Fontana e ad allacciare proficui contatti con gli accademici di San Luca, maturando una visione elitaria dei rapporti con i

colleghi e la committenza; infatti frequentò pochissimo le riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, pur essendone membro dal 13 maggio 1708, né esercitò quelle attività pragmatiche che invece interessavano la maggior parte degli architetti di Roma. Grazie al sodalizio con i Fontana, in ogni caso, Juvarra ricevette la commissione per la cappella di famiglia dell'avvocato Antamoro intitolata a San Filippo Neri nella chiesa di San Girolamo della Carità. La cappella venne completata in tre anni (1708-1710), con il significativo contributo di Pierre Legros per l'esecuzione dell'apparato scultoreo, e costituisce uno dei pochi saggi di perizia costruttiva degli anni giovanili di Juvarra.

Alla corte cardinalizia di Ottoboni

La scomparsa prematura di Francesco Fontana, morto il 3 luglio 1708, sconvolse l'equilibrio professionale di Juvarra; in seguito al decesso del suo maestro, infatti, il giovane architetto fu costretto a ricercare un impiego di corte. Inizialmente lo Juvarra ambiva a lavorare per la corte di Federico IV di Danimarca e per lui preparò una ricostruzione grafica del Campidoglio; questo disegno, venute meno le speranze che il sovrano danese visitasse Roma, venne poi inviato da Juvarra a Louis de Pardaillan de Gondrin, ministro di Luigi XIV, nell'aspettativa di attrarsi la benevolenza della corte francese. Nel luglio 1708 Juvarra venne chiamato presso la corte cardinalizia di Pietro Ottoboni, porporato versato nel teatro, che impiegò il giovane architetto come scenografo.

Ritratto di Pietro Ottoboni, il porporato che impiegò Juvarra come architetto teatrale

Per la curia romana, in questi anni, Juvarra eseguì in effetti numerose opere tra architetture effimere, apparati decorativi e addobbi funebri, tutte rigorosamente preparate nella casa-laboratorio a palazzo Tuccimei, in piazza Navona, dove nel frattempo aveva preso alloggio. Tra i progetti approntati da Juvarra in questo periodo (alcuni realizzati, altri rimasti sulla carta) si segnalano le scenografie preparate per gli spettacoli di burattini del Teatro della Cancelleria, la ristrutturazione di quest'ultimo teatro (luglio-dicembre 1709), gli addobbi funebri per le esequie del delfino di Francia in San Luigi dei Francesi (1711) e le scenografie per il teatrino domestico di Maria Casimira d'Arquien sul monte Pincio. Per quanto concerne le realizzazioni architettoniche, invece, al periodo ottoboniano risalgono il progetto per l'altare maggiore del santuario di Santa Maria del Fonte (del 1712, ma attuato con modifiche nel 1750) e la proposta per il completamento del chiostro del convento di Santa Maria dell'Umiltà (steso intorno al 1714).

Juvarra approdò in un ambiente ricco di stimoli e fermenti culturali; fu proprio frequentando il cenacolo di artisti riuniti attorno all'Ottoboni che incominciò a plasmarsi la sua immagine pubblica di cortigiano raffinato e brillante. Sono direttamente ascrivibili all'influenza di Ottoboni l'adesione all'Accademia dell'Arcadia, cui Juvarra entrò a far parte nel 1712 (benché alieno al mestiere della scrittura) con il nome pastorale di Bramanzio Feesseo, e il rinnovato interesse nella didattica architettonica, ruolo che ricoprì con molta partecipazione insegnando il proprio mestiere anche a un giovanissimo Luigi Vanvitelli, figlio dell'amico pittore Gaspar van Wittel.

Nel segno dei Savoia

Juvarra «primo architetto civile» della corte sabauda

La morte di Carlo Fontana, avvenuta il febbraio del 1714, spezzò il legame professionale instauratosi con Pietro Ottoboni; il destino dello Juvarra, tuttavia, stava per compiersi a Messina. Nel luglio 1714, infatti, il marchese Francesco Aguirre venne convocato a Messina per accogliere Vittorio Amedeo II di Savoia, che aveva ottenuto la Sicilia con il titolo regio in seguito alla stipula del trattato di Utrecht; il sovrano, tuttavia, oltre a reclamare il possesso delle terre sicule, si recò a Messina anche con l'auspicio di trovare il successore del defunto architetto di corte Michelangelo Garove, morto nel 1713. Il marchese Aguirre, che conosceva Juvarra in quanto anche egli arcade, sollecitò quindi l'amico architetto a raggiungerlo a Messina; l'architetto subito accettò l'invito di Aguirre, nella speranza di attrarsi la benevolenza della corte sabauda.[4]

Filippo Juvarra, *Progetto di ristrutturazione e ampliamento del palazzo Reale di Messina. Pianta del piano terra* (1714)

Juvarra si presentò a Vittorio Amedeo, del quale era formalmente suddito, nella metà di luglio 1714 munito di matita e tiralinee, pronto ad accettare qualsiasi mansione che il sovrano gli assegnasse. Come saggio del proprio talento Juvarra gli presentò un progetto di ampliamento del palazzo reale di Messina; lo studio presentava dei forti connotati rappresentativi che sicuramente soddisfecero l'ambizione di Vittorio Amedeo di dotarsi di un architetto in grado di conferire a Torino una veste architettonica degna di una città regia. Per questo motivo, tra Juvarra e Vittorio Amedeo si formò assai rapidamente un saldo affiatamento, che consentì al giovane architetto di coronare il proprio sogno di «misurarsi con le ambizioni costruttive di un vero principe» (Treccani). Assunto al servizio di Vittorio Amedeo in qualità di «primo architetto civile» del regno sabaudo,[7] Juvarra si imbarcò il 1º settembre 1714 da Palermo alla volta di Torino, dove giunse tra la fine di settembre e i primi di ottobre dello stesso anno.[4]

Il primo incarico ufficiale che impegnò lo Juvarra a Torino fu l'erezione di una grande basilica intitolata alla Vergine sul colle di Superga, voluta da Vittorio Amedeo come mausoleo sabaudo e tempio votivo per la vittoria sui francesi del 1706; in quattordici anni di cantiere (l'edificazione della «real chiesa» fu terminata nel 1731), mostrandosi sensibile al canone architettonico romano teso da Michelangelo ai Fontana, Juvarra realizzò un edificio prospetticamente collegato al castello di Rivoli e alla porta Susina, in cui combinò il gusto tardo-barocco al neoclassico. Contestualmente al cantiere di Superga, Juvarra progettò anche le facciate delle chiese gemelle della *place royale* di San Carlo, su commissione di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, delle quali venne realizzata solo quella di Santa Cristina.[4]

Vista laterale della basilica di Superga

Intanto, su incarico della regina Anna Maria di Orléans, riprogettò la seicentesca Villa della Regina che sorgeva sulla collina torinese in faccia alla città, tramutandola in un vero luogo di delizie coronato da un parco stupefacente con fontane, dislivelli, architetture e giochi d'acqua.

Tra Torino e il Portogallo

La febbrile attività architettonica dello Juvarra negli anni successivi riguardò l'ampliamento occidentale della città sabauda, in corrispondenza dei quartieri militari e della contrada di Porta Susina, e la realizzazione della facciata e dello scalone a due rampe di palazzo Madama, ove l'architetto risentì dei modelli romani e francesi; Juvarra attinse dal repertorio romano-francesizzante anche nei vari interventi relativi alle dimore di delizie, o residenze sabaude extraurbane. La reggia di Venaria, costruita su progetto di Amedeo di Castellamonte e lasciata interrotta alla morte di Michelangelo Garove, si caricò di suggestioni

juvarriane con il completamento della galleria di Diana e del padiglione di testa e la realizzazione della chiesa di Sant'Uberto; questo rapporto dialettico coinvolse anche il castello di Rivoli, dove Juvarra, partendo dal lavoro del Garove, riqualificò parzialmente il corpo centrale della fabbrica (i lavori, incominciati nel 1715, vennero infatti sospesi nel 1720). Lo Juvarra fu artefice anche di due importanti opere di architettura religiosa: la chiesa di Santa Croce, con un impianto ovale ricco di reminiscenze berniniane, e la chiesa di San Giacomo di Campertogno.[4]

La galleria Grande della reggia di Venaria Reale

Dopo due viaggi a Roma, rispettivamente compiuti nei mesi invernali del 1715-16 e del 1717-18 (il secondo preceduto da soste a Milano, Piacenza, Parma, Modena, Reggio Emilia e Bologna), Juvarra si recò nel dicembre 1718 a Lisbona, in Portogallo, su invito ufficiale del re Giovanni V. L'impresa per la realizzazione della chiesa patriarcale di Lisbona e del nuovo Palazzo Reale, da edificare nella zona collinare di Bellas Aires, non ebbe buon esito, ma Juvarra riuscì comunque a guadagnarsi le simpatie del monarca portoghese, che gli offrì un cospicuo vitalizio e lo decorò con la Croce di Cavaliere dell'Ordine di Cristo. Lasciato il Portogallo nel luglio 1719, Juvarra si recò dapprima a Londra, dove frequentò Lord Burlington, uno dei maggiori fautori del classicismo in Inghilterra; successivamente, fece tappa nei Paesi Bassi e a Parigi, per poi rientrare finalmente a Torino nel 1720.[4]

In seguito al rimpatrio, nell'inverno del 1720 Juvarra si recò repentinamente a Roma, complice anche il periodo di chiusura dei cantieri. Nell'Urbe poté curare insieme con l'amico incisore Filippo Vasconi la riproduzione grafica delle facciate di Palazzo Madama e delle chiese gemelle di piazza San Carlo; quest'edizione a stampa doveva far parte di un progetto iconografico di più ampio respiro, tuttavia non realizzato, volto a illustrare le realizzazioni architettoniche regie in costruzione. Intanto, l'intenso rapporto tra Vittorio Amedeo e Juvarra si infittì con numerose altre committenze: a Venaria Reale si inaugurarono i cantieri per la citroniera-scuderia e la «mandria» (1720-29), mentre il Palazzo Reale fu coinvolto da una vasta riqualificazione che contemplò anche la costruzione del teatrino di corte (detto «del Rondeau»; 1722) e l'apertura della Scala delle Forbici (1720-21), costruita in sostituzione di una rampa lignea per garantire un accesso aulico agli appartamenti di Carlo Emanuele e Anna Cristina di Sulzbach, convolati a nozze nel 1722. Nel «vecchio» Palazzo Reale venne realizzato il piccolo teatro di corte (1722-23); si iniziò contestualmente la costruzione del nuovo palazzo del Senato, poi sospesa (1720-22), e il sopraelevamento del campanile del Duomo (1720-23). Oltre i confini torinesi, invece, Juvarra fu poco attivo: l'architetto messinese riuscì solo a ritornare a Lucca con una speciale licenza regia nell'ottobre 1723, dedicandosi al Palazzo Pubblico, che subì profonde variazioni in seguito a un ripensamento critico, e ai progetti per il Duomo e la villa Mansi a Segromigno.[4]

Ultimi anni

Stupinigi

Tra il 1724 e il 1726 Juvarra costruì la propria casa studio, in via San Domenico, su un terreno donatogli dal re. Nel dicembre 1724 si recò a Roma, dove progettò, probabilmente per conto del cardinale Annibale Albani, il Palazzo dei Conclavi; questo progetto, presentato in ben quattro varianti difficilmente attuabili, non ebbe esito, ma arrecò a Juvarra la carica onorifica di architetto della Fabbrica di San Pietro, titolo assegnato in precedenza al Bernini e a Carlo Fontana.[4]

Ritornato a Torino, lo Juvarra lavorò a un radicale riassetto urbanistico della zona dei «palazzi di comando», dove intervenne con la costruzione del palazzo degli Archivi di corte (1731) e con la ristrutturazione degli interni dell'Accademia militare (1726-27, 1730-31), del Palazzo Reale (1730-32) e del Palazzo Reale vecchio (1731). Allo stesso periodo risalgono la sistemazione della contrada di Porta Palazzo (1729-32), l'esecuzione del palazzo del conte Richa di Covassolo (1730) e la realizzazione della facciata del palazzo del conte Roero di Guarene (1730). Accanto a questi progetti, inoltre, Juvarra proseguì l'intenso rapporto dialettico con le residenze regie urbane ed extraurbane con la realizzazione *ex novo* della palazzina di Stupinigi, villa di caccia e palinsesto adatto alla celebrazione dei piaceri della corte; l'edificio è caratterizzato dalla presenza di un salone ellittico centrale dal quale si irraggiano quattro corpi di fabbrica diagonali. Nello stesso periodo, nel campo dell'architettura religiosa vanno segnalate la chiesa di Sant'Andrea a Chieri, oggi scomparsa, gli altari della Sainte-Chapelle nel castello di Chambéry (1726-27), di san Francesco di Sales nella chiesa della Visitazione di Torino (1730) e di san Giuseppe nella chiesa di Sant'Andrea a Savigliano (1728-33), e gli altari maggiori del santuario della Consolata (1729) e della chiesa dei Santissimi Martiri (quest'ultimo mai eseguito[8]) (1730-34).[4]

Esterno della palazzina di caccia di Stupinigi

Progetto per la cupola di Sant'Andrea, a Mantova (circa 1733)

Tra Roma, Torino e Madrid

La nomina nel 1728 da parte di Vittorio Amedeo II ad abate di Santa Maria di Selve, carica vacante da sedici anni, consacrò l'affermazione sociale di Juvarra, finalmente considerato uno dei maggiori architetti italiani e - per questo motivo - spesso ricercato per offrire consulenza su varie tematiche. Nello stesso anno, infatti, Juvarra si recò nel Cuneese, tra Mondovì, Fossano e Savigliano; tra il 18 e il 30 giugno 1728 si recò nuovamente a Lucca, per porre rimedio alle deficienze statiche del Palazzo Pubblico, per poi sostare a Brescia (gennaio-febbraio 1729), ove fu richiesto per una consulenza per il secolare cantiere del Duomo nuovo[9], e per lo stesso motivo si spinse sino a Calcinate. Nel 1731 (tra gennaio e l'inizio di aprile) lo troviamo a Como, dove progettò la cupola del locale duomo; forse, per l'occasione, sostò anche a Bergamo, ove progettò l'Altare dei santi Fermo, Rustico e Procolo per il duomo.[4]

Nel 1732 Juvarra effettuò in base a una speciale licenza regia un altro soggiorno romano, purtroppo scevro di soddisfazioni. L'architetto, infatti, ambiva ad aggiudicarsi la costruzione della Sagrestia Vaticana, ma invano; ulteriori delusioni, quali la mancata esecuzione della facciata di San Giovanni in Laterano (assegnata invece ad Alessandro Galilei), suscitarono molta indignazione nell'animo di Juvarra, che decise di lasciare l'Urbe e di ritornare a Torino. Nella capitale sabauda, divenuta grazie agli interventi juvarriani un polo d'architettura europea, l'architetto messinese progettò la chiesa del Carmine (1732-36) e proseguì il riassetto della «zona di comando», con il compimento degli archivi privati del re (1733-34) e della grande fabbrica delle segreterie di Stato (1733). Nello stesso periodo, lo Juvarra venne sollecitato a viaggiare, sempre in veste di consulente, a Mantova, dove giunse nell'agosto del 1733 con il progetto della cupola della basilica di Sant'Andrea, e a Milano, per fornire un'opinione sulla facciata del duomo.[4]

L'autorità di cui godeva lo Juvarra, che arrivò addirittura a essere considerato «architetto delle capitali», attrasse il favore del re spagnolo Filippo V, che chiamò l'architetto messinese a Madrid per il completamento del Palazzo Reale. Fu tuttavia proprio nella capitale iberica, dopo dieci mesi di attività durante i quali si occupò anche del palazzo di Aranjuez e della Granja de San Ildefonso, che Filippo Juvarra morì il 31 gennaio 1736 stroncato da una polmonite (ma secondo Niccolò Gaburri non «senza sospetto di veleno»); sinceramente pianto dai contemporanei, le sue esequie furono celebrate a Madrid a spese della dinastia borbonica e fu sepolto infine nella chiesa di San Martin y del Sacramento.[4]

Suo infine il progetto del campanile del duomo di Belluno, concluso nel 1747.

Stile

È lo stesso Juvarra a descrivere la sua concezione architettonica nel 1725, precisamente nella dedica del volume di disegni inviato in dono al conte Traiano Roero di Guarene nel 1725:[4]

> «[Sono un ammiratore della] sodezza dell'arte secondo l'insegnamento di Vitruvio e Palladio e di tutti i più celebri Autori: di qual sodezza io sono sempre stato amatore e del semplice, in cui ogni arte riconosce, a mio credere, la sua perfezione, non è però che io abbia negletto gli ornati, ma me ne son servito con sobrietà ed ho procurato a tutto mio potere d'imitare in questo lo stile del cavalier Borromini, il quale più di ogni altro ha ornato i suoi disegni ed ha introdotto cotal genere nel Popolo»

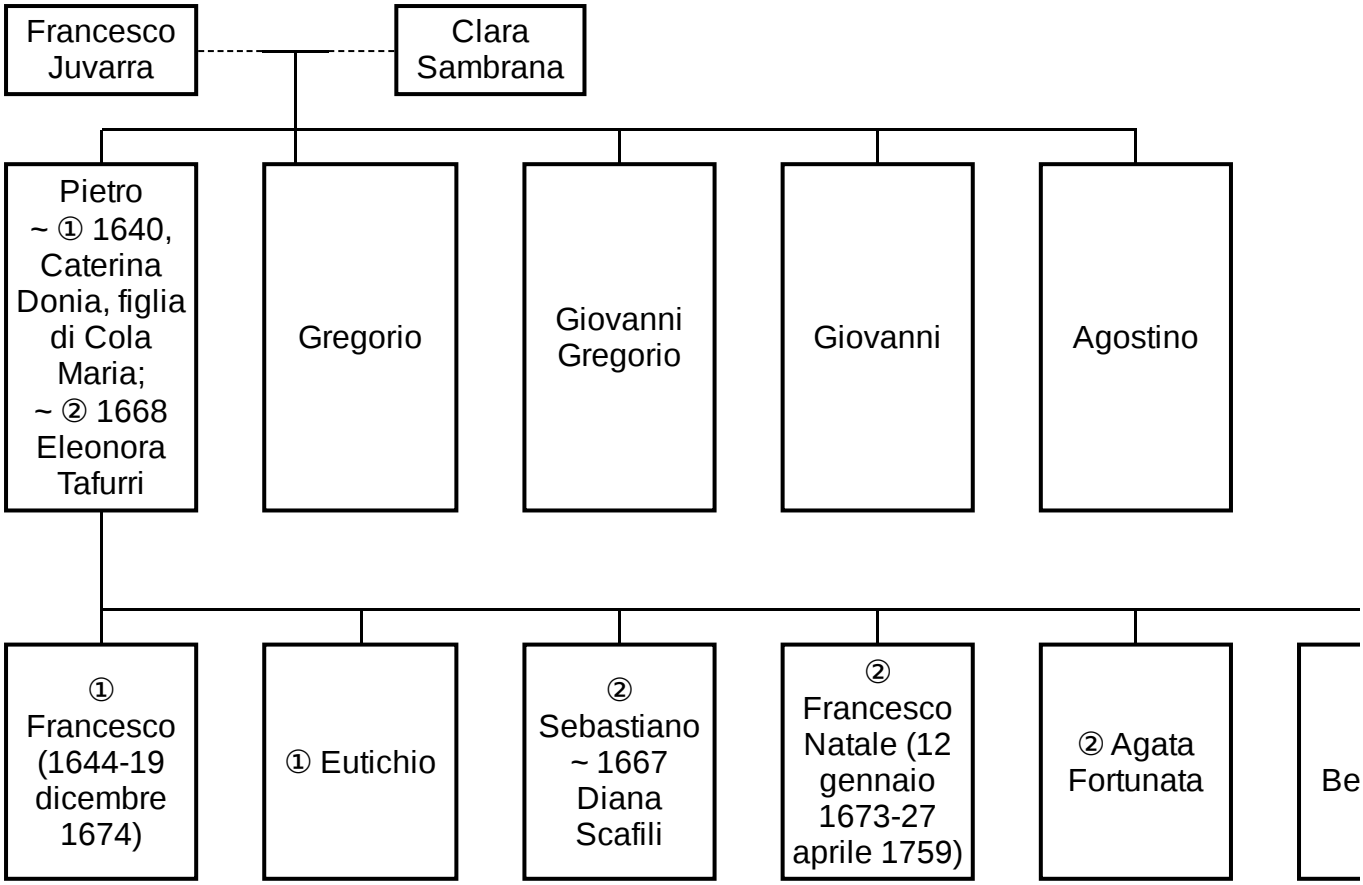
Caricatura di Juvarra realizzata da Pier Leone Ghezzi nel 1724

Lo stile di Juvarra risente fortemente sia dell'architettura romana seicentesca, orientata alla linearità e all'organizzazione spaziale in chiave monumentale, sia dell'esperienza maturata lavorando come scenografo al servizio di Pietro Ottoboni; nella maturità, inoltre, si mostrò assai sensibile anche al lessico francesizzante, che applicò specialmente nelle decorazioni. Fondendo queste molteplici influenze, Juvarra emerse come uno dei maggiori interpreti del rococò e del barocco nell'architettura di tutti i tempi.

In tal senso, tra i dati stilistici fondamentali dello stile di Filippo Juvarra riscontriamo una sapiente calibrazione degli effetti plastici e prospettici, che si concretizzano in maniera larga e aerea nelle sue realizzazioni, spesso rendendole dei veri e propri «congegni ottici». Il linguaggio architettonico di Juvarra, inoltre, è caratterizzato da un'esaltazione del rapporto tra architettura, paesaggio e città (definito addirittura «piccante» da Giulio Carlo Argan); l'ambiente, infatti, nelle realizzazioni juvarriane non è più trattato come una banale quinta architettonica, bensì come un elemento intimamente raccordato con le forme architettoniche e le soluzioni urbanistiche, delle quali costituisce una parte integrante. Notevole, infine, il forte debito nei confronti di Bernini e Borromini; di quest'ultimo, in particolare, l'architetto messinese si considerava discepolo in ragione della comune attenzione sulla sobrietà e sulla coerenza nell'uso degli elementi ornamentali.[4]

Ascendenza

Qui sotto è riportato un albero genealogico che espone l'ascendenza di Filippo Juvarra:[2][4]



Onorificenze

Cavaliere dell'Ordine Militare del Cristo (Portogallo)

Note

1. ^ F. Lenzo, *Filippo Juvarra a Messina: La chiesa di san Gregorio*, in "*Annali di architettura*", n° 15, 2003.
2. Molonia.
3. ^ *Juvarra*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004. URL consultato il 7 marzo 2019.
   «Pietro, nato anche lui a Messina intorno al 1609, abitò e tenne bottega nella strada degli Argentieri. Dalla moglie Caterina Donia, figlia dell'argentiere Cola Maria, sposata intorno al 1640, ebbe in dote gli strumenti del mestiere. La bottega di Pietro fu molto attiva, come attestano i numerosi documenti e le opere rimaste.»
4. Manfredi.
5. ^ Lenzo, *Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio*, p. 195.
6. ^ Lenzo, *Il soggiorno a Napoli e i pensieri per il Concorso Clementino del 1706*, pp. 95-96.
7. ^ Questo ufficio, ricevuto *de facto* ben prima dell'imbarco per il Piemonte, fu formalizzato con giuramento il 14 dicembre 1714. Si consulti: Manfredi.
8. ^ Marziano Bernardi, *Torino - Storia e arte*, Torino, Edizioni d'arte fratelli Pozzo, 1975, p. 54.

9. ^ *BDL BookReader*, su *bdl.servizirl.it*. URL consultato il 7 maggio 2020.

Bibliografia

- Fulvio Lenzo, *[Filippo Juvarra] "Il soggiorno a Napoli e i pensieri per il Concorso Clementino del 1706"*.
- Fulvio Lenzo, *Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio*, in *Annali di Architettura*, Vicenza, Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2003.
- Giuseppina Raggi, *The Lost Opportunity: Two Projects of Filippo Juvarra Concerning Royal Theaters and the Marriage Policy between the Courts of Turin and Lisbon (1719-1722)*, in *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, vol. 44, 1–2, 2019, pp. 119–137, ISSN 1522-7464.
- Tommaso Manfredi, *JUVARRA, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, SBN IT\ICCU\IEI\0217687. URL consultato l'11 settembre 2016.
- Giovanni Molonia, *JUVARRA*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, SBN IT\ICCU\IEI\0217687. URL consultato l'11 settembre 2016.
- Gianfranco Gritella, *Stupinigi. Dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*, Panini, Modena 1987
- Gianfranco Gritella, *Juvarra. L'architettura*, Panini, Modena 1992
- Gianfranco Gritella, *La casa dell'architetto Juvarra a Torino*, in Carassi, Marco - Gritella, Gianfranco (a cura di), *Il re e l'architetto. Viaggio in una città perduta e ritrovata*, Hapax, Torino 2013, pp. 50-55
- Giuseppe Dardanello (a cura di), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Fondazione CRT, Torino 2001
- Gabetti, Roberto, *Filippo Juvarra alla corte di Torino: l'architetto e la città*, in Ricuperati, Giuseppe (a cura di), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, Vol. 4, G. Einaudi, Torino 2002, pp. 969-994
- Cristina Ruggero, *Filippo Juvarra*, Celid 2014
- Augusta Lange, *Dimore, pensieri e disegni di Filippo Juvarra*, Generic 1992
- Giovanni Griseri, Andreina - Romano, *Filippo Juvarra a Torino*, Cassa Risparmio Torino 1989
- D. Severo (a cura di), *Filippo Juvarra*, Zanichelli 1996
- Tommaso Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Argos 2010
- (IT) (EN) (ES) *Filippo Juvarra 1678-1736: Architetto dei Savoia-Architetto in Europa*. Ediz. italiana, inglese e spagnola, Campisano Editore 2014
- (EN) Mary L. Myers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family and Other Italian Draughtsmen,* Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.) 1975
- (EN) Henry A. Millon, Andreina Griseri, Sarah McPhee, *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714*, Edizioni dell'Elefante 1999
- (DE) Sabine Felder, *Spatbarocke Altarreliefs: Die Bildwerke in Filippo Juvarras Superga Bei Turin*, Josef Imorde Edition 2002

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Filippo Juvarra**

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Filippo Juvarra (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Filippo_Juvarra?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Juvarra, Filippo*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Juvara o Juvarra, Filippo*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (**EN**) *Filippo Juvarra*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Tommaso Manfredi, *JUVARRA, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 62, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004.
- *Filippo Juvarra*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (**ES**) *Filippo Juvarra*, in *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia.
- *Opere di Filippo Juvarra* / *Filippo Juvarra (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Filippo Juvarra*, su *Open Library*, Internet Archive.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 90631181 (https://viaf.org/viaf/90631181) · ISNI (**EN**) 0000 0001 1684 0678 (http://isni.org/isni/0000000116840678) · SBN PALV039263 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/PALV039263?core=autoriall) · BAV 495/10110 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_10110) · CERL cnp00399905 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00399905) · Europeana agent/base/66667 (https://data.europeana.eu/agent/base/66667) · ULAN (**EN**) 500022389 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500022389) · LCCN (**EN**) n79127059 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79127059) · GND (**DE**) 118775693 (https://d-nb.info/gnd/118775693) · BNE (**ES**) XX1135114 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1135114) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1135114) · BNF (**FR**) cb12204435h (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12204435h) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12204435h) · J9U (**EN**, **HE**) 987007601400205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007601400205171) · NSK (**HR**) 000140825 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000140825) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n79127059 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79127059)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Filippo_Juvarra&oldid=133119406"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 21 apr 2023 alle 21:29.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Luigi Vanvitelli

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Vanvitelli" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Vanvitelli (disambigua)**.*

Luigi Vanvitelli[1] (Napoli, 12 maggio 1700 – Caserta, 1º marzo 1773) è stato un architetto e pittore italiano.

Giacinto Diano, *Luigi Vanvitelli* (1765); olio su tela, Reggia di Caserta

Vanvitelli è considerato uno dei maggiori interpreti del periodo del Rococò e del Neoclassicismo. Eseguì un cospicuo numero di opere che ancor oggi caratterizzano il paesaggio di varie città italiane: a Caserta la scenografica Reggia, alla quale il suo nome è tuttora indissolubilmente legato, e l'imponente acquedotto Carolino; ad Ancona il grande Lazzaretto, su un'isola artificiale pentagonale da lui realizzata, e la chiesa del Gesù; a Napoli il Foro Carolino, il palazzo Doria d'Angri, il Palazzo Calabritto e La casina Vanvitelliana nella vicina Bacoli; a Roma il difficile restauro della Basilica di Santa Maria degli Angeli.

Si affermò in seguito alla partecipazione ai concorsi per la Fontana di Trevi e per la facciata di San Giovanni in Laterano: i suoi progetti, pur non risultando vincitori, furono molto apprezzati e ne rivelarono l'estro artistico[2]. Assurto a notorietà, fu molto attivo in centro Italia, in particolare ad Ancona e a Roma, per poi essere assunto al servizio di Carlo di Borbone per il quale realizzò, a partire dal 1752, la Reggia di Caserta. Nel 2016 gli è stata intitolata la Seconda università degli studi Napoli, divenuta Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli".e la scuola primaria "Luigi Vanvitelli" a Napoli

Indice

Biografia
- Origini e formazione
- Le prime opere
- Ad Ancona e Loreto
- Il periodo romano
- Alla corte dei Borbone e la Reggia a Caserta
- La reggenza di Tanucci e il declino
- Gli ultimi anni e la morte

Stile

L'*uomo* Vanvitelli

Ascendenza e discendenza

Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Origini e formazione

Nacque il 12 maggio 1700 a Napoli, da madre napoletana, Anna Lorenzani e da padre olandese, il pittore Caspar van Wittel, che si era trasferito per lavorare nel cantiere del palazzo Reale, su invito del viceré Luigi Francesco de la Cerda, duca di Medinaceli; fu proprio in onore del viceré che al fanciullo venne imposto il nome di Luigi.[3]

Pochi anni dopo la nascita del figlio, Caspar decise di trasferirsi a Roma, portando Luigi e la moglie Anna Lorenzani con sé. L'iniziale formazione di Vanvitelli avvenne, nell'ambito artistico capitolino, sotto la guida del padre, che non di rado gli passava i propri album da disegno, invogliandolo a continuare, e del nonno materno Andrea Lorenzani; intanto, Vanvitelli poté costruire anche la propria cultura figurativa, sostanziata da un erudito classicismo derivato dal contatto diretto con gli antichi monumenti della città eterna.[3]

Il precoce e versatile talento del Vanvitelli, tuttavia, venne nel 1715 definitivamente indirizzato verso l'architettura dall'architetto siciliano Filippo Juvarra, impegnato in quei mesi nella progettazione della Sagrestia Vaticana. Come testimoniato dallo scrittore Lione Pascoli, quando lo Juvarra esaminò alcuni disegni eseguiti dal Vanvitelli, rimase meravigliato dalle sue eccezionali doti grafiche: «glieli lodò assaissimo, e mostrò di meravigliarsi, che in giovanile età oprasse da provetto. L'esortò a perseverare ne' cominciati studi dicendoli che miglior fortuna fatta avrebbe in questi, che in quelli della pittura, perché molti erano i pittori che allora con fama esercitavano l'arte, e rari gli architetti». Fu grazie a queste lodi che Vanvitelli manifestò una sincera inclinazione all'architettura, che iniziò a studiare proprio sotto la guida dello Juvarra, del quale si sentiva un discepolo;[3] proseguì i suoi studi da autodidatta, studiando i testi di Vitruvio e dei trattatisti del Cinquecento.[4]

Il rapporto tra Luigi e il padre si trasformava intanto da un discepolato a una fattiva collaborazione: Vanvitelli, infatti, accompagnava papà Caspar nel lavoro e lo assisteva nell'esercizio della pittura, aiutandolo a disegnare e a colorare. Da lui Vanvitelli derivò una salda nitidezza di tecnica e uno stile fatto di ampi spazi pieni di luce, che avrebbe poi applicato molto spesso nelle sue realizzazioni architettoniche. Nelle vedute di Caspar van Wittel gli elementi architettonici e strutturali si impongono sulle figure, quasi come se le architetture stesse facessero parte del paesaggio naturale; questa contrapposizione tra il paesaggio ideale e la veduta reale è l'insegnamento più valido impartito da papà Caspar al figlio apprendista architetto. Accanto all'architettura, comunque, Vanvitelli si applicò anche alla scenografia (precisamente a Roma, al teatro della Pace a al Capranica) e alla pittura, conseguendo risultati mediocri:

Il «sonettaccio ridicolo» di Vanvitelli

Di seguito si riporta l'unico sonetto scritto da Vanvitelli in veste di arcado:[5]

> «Quanto avvien che diletto agli occhi apporte
> Tanto di duol fuori ne tragge e scioglie,
> L'opra tua Raffael, che in se raccoglie
> L'error che fece noi servi di morte.
> Poichè veggio Eva, ahi troppo infausta sorte!
> Che la mano alza alle vietate foglie,

sue realizzazioni pittoriche, in ogni caso, sono la decorazione absidale della chiesa del Suffragio, a Viterbo, con *Daniele nella fossa dei leoni*, a Roma gli affreschi e la pala dell'altare delle Reliquie nella chiesa di Santa Cecilia e alcuni dipinti nella chiesa di San Bartolomeo dei Bergamaschi.[6]

> E un pomo colla destra a' rami toglie,
> E coll'altra un ne porge al suo consorte
> Ed ambo così ben levan dal piano
> Sul maestro color; così presenti
> Parmi d'averli in vivo corpo umano;
> Che per l'inganno è forza ch'io paventi,
> Adamo nel veder col pomo in mano,
> Ch' un'altra volta non sel rechi a' denti»

Dopo i primi passi come scenografo e pittore, in ogni caso, Vanvitelli nel 1726 fu nominato aiuto architetto di G. Antonio Valerio a San Pietro, affacciandosi nell'affollata scena architettonica romana: con questa carica l'apprendista architetto acquistò sempre maggiore prestigio nel mondo culturale capitolino, e la sua figura pubblica coincise definitivamente con quella di un uomo raffinato e brillante. In questo contesto si inserì l'ingresso nell'Accademia dell'Arcadia nel 1728, con l'evocativo nome pastorale di Cleante Fidiaco, poi mutato intorno al 1764 in Archimede Fidiaco. Vanvitelli, tuttavia, era alieno al mestiere della scrittura, e fu con rammarico che dovette comporre un «sonettaccio ridicolo» (come ebbe a definirlo egli stesso) poi pubblicato nel 1764 in una raccolta di poemi arcadi; ben più congeniale ai suoi interessi fu invece l'ammissione all'Accademia di San Luca nel 1733.[6]

Le prime opere

Il primo concreto approccio del Vanvitelli all'architettura risale al 1728, quando gli venne commissionato in Urbino il restauro del palazzo Albani, ovvero del palazzo di famiglia del Papa Clemente XI; nella chiesa di San Francesco, sempre ad Urbino, inserì analogamente la cappella Albani, ove utilizzò un sarcofago paleocristiano con un bassorilievo del Buon Pastore.[6] Questi interventi riscossero un'accoglienza assai calorosa, che gli valse la nomina della Reverenda camera apostolica e l'incarico di realizzare l'acquedotto del Vermicino, iniziato sotto Benedetto XIII, e completato durante il pontificato di Clemente XII nel 1731 con la collaborazione del coetaneo e amico Nicola Salvi. A completamento dell'opera, realizzò la *Fontana di Vermicino* (1731), situata all'angolo tra Via della Mola Cavona e Via Tuscolana Vecchia, nella parte della località di Vermicino situata nel Comune di Frascati[7].

Caricatura di Luigi Vanvitelli realizzata da Pier Leone Ghezzi, Metropolitan Museum of New York

Gli viene inoltre attribuito probabilisticamente il disegno per la ristrutturazione della *Fontana Bella o di Porta Furba*, situata a Roma all'incrocio tra Via del Mandrione e Via Tuscolana, oggi conosciuta come *fontana di Clemente XII*[8], realizzata nel 1733.

Nel 1732 Vanvitelli partecipò ai due concorsi banditi dalla corte pontificia: l'uno riguardava l'esecuzione della fontana di Trevi, che fu vinto dal Salvi, mentre l'altro concerneva la realizzazione della facciata della Basilica di San Giovanni in Laterano, aggiudicata fra accese polemiche ad Alessandro Galilei.[2][9]

Pur non avendo vinto i due concorsi, Vanvitelli ebbe modo di farsi notare, giacché i suoi progetti furono giudicati assai favorevolmente dagli esaminatori.

Ad Ancona e Loreto

Il Lazzaretto di Ancona.

L'arco Clementino di Ancona.

La chiesa del Gesù di Ancona.

Dopo i concorsi romani, il nome di Vanvitelli era divenuto conosciuto e apprezzato; l'architetto si vide così commissionare, direttamente da papa Clemente XII, il suo primo incarico di rilievo: si trattava della sistemazione e dell'ampliamento del porto di Ancona, così da renderlo adatto a svolgere la funzione di scalo romano verso Oriente.[10]

Luigi Vanvitelli - Disegno del progetto della Porta del nuovo molo di Ancona, ovvero Arco Clementino, con la statua del papa Clemente XII benedicente sulla sommità dell'Arco

Nell'ambito dei progetti anconetani, si ricorda soprattutto il Lazzaretto, costruito su una grande isola artificiale a forma di pentagono: i lavori, sebbene iniziati subito nel 1734, si protrassero per lungo tempo, specialmente a causa di problematiche di natura politica. Oltre al Lazzaretto, ad Ancona Vanvitelli realizzò anche il Molo Nuovo, la Porta Clementina e la Chiesa del Gesù, che con la sua facciata concava e alta sul mare, riassume la curvatura dell'intero arco portuale.

L'edicola della Madonna del Duomo di Ancona

Nel corso dei lavori anconitani, Vanvitelli fu costretto ad andare avanti e indietro dalle Marche a Roma con una certa continuità e regolarità, a causa della salute declinante del padre Caspar che, nel tentativo estremo di togliersi una cataratta, aveva perso la vista di un occhio. Il tracollo fisico seguì a breve, e Caspar van Wittel morì il 13 settembre 1736, all'età di ottantasei anni; tre mesi dopo fu seguito dalla moglie Anna, scomparsa il 16 dicembre.[9]

Poco dopo queste vicissitudini familiari, Vanvitelli si sposò con Olimpia Starich, figlia di un contabile della fabbrica di San Pietro: il matrimonio, che si rivelerà molto felice e sarà coronato dalla nascita

di otto figli, fu celebrato nel 1737. Sebbene allietati dall'affettuosità della consorte, tuttavia, questi non furono anni felici per Vanvitelli: la sistemazione del porto anconitano, infatti, fu accompagnata da costanti polemiche, sicché i lavori, alquanto avanzati, vennero sospesi nel 1740, dopo la morte del suo mecenate Clemente XII.

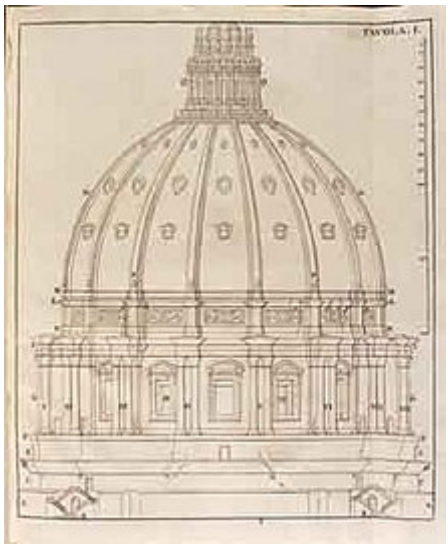
il Campanile Vanvitelliano della Basilica della Santa Casa di Loreto.

I progetti anconetani furono ripresi solo nel 1754, quando erano già quasi completati il lazzaretto, la Porta Clementina, la chiesa del Gesù ed era stato impostato nelle sue linee generali il molo nuovo; la prevista lanterna del porto, però, non era stata ancora iniziata[11]. La direzione dei lavori della lanterna fu però affidata a Carlo Marchionni; Vanvitelli fu profondamente amareggiato dall'inattesa notizia di non poter proseguire l'esecuzione dell'opera, anche se Marchionni portò tutto a compimento secondo i suoi disegni, modificando solo le forme della lanterna[9].

In occasione dei lavori portuali, vennero commissionate a Vanvitelli anche altre opere nella città dorica: la cappella delle reliquie del Duomo di San Ciriaco, il Palazzo Bourbon del Monte (oggi Palazzo Jona-Millo) e il rifacimento della Chiesa di Sant'Agostino.

Inoltre, grazie alla testimonianza dei biografi, sappiamo che Vanvitelli operò in altre città delle Marche, oltre che ad Ancona: l'architetto, infatti, compì brevi viaggi a Macerata, ove lavorò alla basilica di Santa Maria della Misericordia, a Loreto, dove completò il loggiato del bramantesco palazzo Apostolico e il campanile della Basilica della Santa Casa (il campanile più alto delle Marche) e anche a Pesaro, ove fu autore della Chiesa della Maddalena[12].

Il periodo romano


Giovanni Poleni, *Memorie istoriche della gran cupola* (1748)

Gli esiti della febbrile attività architettonica del Vanvitelli riguardarono anche l'Umbria, dove si recò per progettare la chiesa e il convento degli Olivetani a Perugia e per restaurare l'antica cattedrale romanica di Foligno, e la città toscana di Siena, ove fu impegnato nella progettazione della chiesa di Sant'Agostino. Non mancò, tuttavia, di recarsi a Roma, dove continuò a tenere la residenza in ragione della carica di architetto della Fabbrica di San Pietro, assunta intorno al 1735. Essendosi occupato in precedenza dell'acquedotto di Vermicino, Vanvitelli fu incaricato, nel 1741, del restauro della villa Tuscolana dei Gesuiti a Frascati, detta «Rufinella» dal nome dell'ex possessore Alessandro Ruffini[12]; nel 1743, eresse presso il porto di Civitavecchia, alla Calata della Rocca, la fontana del Porto, che fu detta poi *Fontana del Vanvitelli*[13][14].

Uno dei problemi più impegnativi che interessarono il Vanvitelli a Roma fu, nel 1742, il consolidamento della cupola di San Pietro, che sin dal momento della sua costruzione (iniziata da Michelangelo Buonarroti nel 1546) aveva destato forti preoccupazioni. Per risolvere le gravi deficienze statiche della cupola Vanvitelli nel 20 settembre 1742 pubblicò un'accurata relazione ove suggerì di rinforzarla con dei cerchioni di ferro; inizialmente la proposta non riscosse i consensi di Benedetto XIV, assai scettico in quanto questa soluzione avrebbe alterato notevolmente la plastica del monumento. Il progressivo acuirsi delle polemiche, alimentata specialmente da Ferdinando Fuga, spinse il pontefice ad avvalersi della

consulenza del matematico padovano Giovanni Poleni, che tuttavia preferì la proposta del Vanvitelli, lodando apertamente l'interesse tecnico della soluzione da lui suggerita. Pertanto, i cerchioni - sei in tutto - vennero fissati alla Cupola fra il 1743 e il 1748, in un totale di cinque anni di lavoro.[14]

Negli stessi anni al Vanvitelli furono affidate la realizzazione della Cappella di San Giovanni Battista nella chiesa lisbonese di San Rocco e, a Roma, la costruzione del convento degli Agostiniani.[14] Sempre nell'Urbe, nel 1748, il Vanvitelli fu impegnato nel restauro della basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri; nonostante ogni accorgimento, l'intervento vanvitelliano - che si occupò di decorare il sobrio interno michelangiolesco nello stile dell'epoca - suscitò ulteriori acerbe polemiche, mosse soprattutto dal monsignor Giovanni Gaetano Bottari, assertore del Fuga che era suo conterraneo.[15]

Alla corte dei Borbone e la Reggia a Caserta

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Reggia di Caserta*** *e* ***Terra di Lavoro****.*

Luigi Vanvitelli, *Disegno generale della reggia di Caserta* (1751)

Il 1751 costituisce un punto di svolta per Vanvitelli, che in quell'anno inaugurò uno dei periodi più fecondi e laboriosi della sua esistenza. Carlo di Borbone, infatti, intendeva costruire una nuova residenza reale che emulasse Versailles nei pressi del borgo medievale di Casertavecchia. La scelta di questo territorio, nel cuore della pianura di Terra di Lavoro, fu dettata dalla volontà di offrire al governo napoletano un luogo salubre, fertile, valorizzabile dal punto di vista socioeconomico e strategicamente sicuro, in quanto lontano dal mare e dalle attacchi che da questo potevano venire. Dopo aver bocciato il progetto di Mario Gioffredo, anacronistico e privo di qualità estetiche, Carlo di Borbone pensò di affidare l'esecuzione del palazzo a Nicola Salvi; le precarie condizioni di salute di quest'ultimo, tuttavia, fecero indietreggiare il sovrano dal primitivo proposito e lo spinsero ad affidare l'incarico nel gennaio 1751 proprio al Vanvitelli.

Vanvitelli fu ben felice di accettare l'invito di Carlo di Borbone; l'architetto raggiunse rapidamente Napoli ed effettuò un sopralluogo a Caserta, per poi avviare in brevissimo tempo la progettazione del palazzo commissionatogli. Dopo un breve ritorno in centro Italia, dove erano in corso diversi lavori, Vanvitelli ultimò finalmente i disegni definitivi e li presentò ai Sovrani, che furono subito infiammati dall'entusiasmo. Maria Amalia di Sassonia, moglie di Carlo, non si stancava mai di osservare, di chiedere, di guardare, e alla fine richiese espressamente a Vanvitelli l'elaborazione di un «disegno per la Città di Caserta e le strade, perché chi vi averà da fabricare vi fabrichi con buona direzione, né più alto né più basso, ma tutto con ordine».[15]

Prima di iniziare la costruzione del complesso, Vanvitelli concordò con Carlo di Borbone la stampa di un vasto programma iconografico di comunicazione, così da mostrare a tutte le corti europee la grandiosità del sovrano di Napoli; frattanto, Vanvitelli prese alloggio a Caserta nel Palazzo dell'Intendente, presso il Boschetto. In poco più di un mese venne organizzato il cantiere della Reggia, e la posa della prima pietra venne celebrata in una solenne cerimonia tenutasi il 20 gennaio 1752, giorno genetliaco del Re; sulla pietra Vanvitelli fece incidere un distico elegiaco in latino, scritto dall'amico Porzio Lionardi, per alludere - ricorrendo a un adynaton - alla perpetuità che si voleva augurare alla reggia e alla stirpe borbonica.[16] Esso recita:

(LA)	(IT)
«Stet Domus, et Solium, et Soboles Borbonia, donec / Ad superos propria vi lapis hic redeat»	«Rimangano [nel tempo] il palazzo, il trono e la dinastia dei Borboni, fino a quando / questa pietra ritorni in cielo per

propria forza»

Gennaro Maldarelli, *Cerimonia della posa della prima pietra del Palazzo Reale di Caserta* (1844); affresco del soffitto della Sala del Trono, reggia di Caserta. Dettaglio.

Pochi giorni dopo l'inaugurazione del cantiere Vanvitelli iniziò un lungo e laborioso lavoro di ricerca delle sorgenti, così da garantire il funzionamento dei giochi d'acqua delle Reali Delizie e l'approvvigionamento idrico dell'intero complesso: alla ricerca delle sorgenti anticamente utilizzate dall'acquedotto romano dell'Acqua Giulia, l'architetto si spinse lontano da Caserta, sino a giungere nell'ubertosa valle Caudina, ove trovò le sorgenti del Fizzo, alle falde del monte Taburno.[17]

Il cantiere della Reggia, nel frattempo, era diventato enorme: vi lavoravano infatti circa tremila persone, tra muratori, falegnami, fabbri, scalpellini, manovali, galeotti e schiavi musulmani, che per edificare il complesso si servivano anche della forza animale, impiegando cavalli, buoi, persino qualche cammello. Vanvitelli, dal suo lato, doveva provvedere ai disegni, ai calcoli, alle livellazioni, agli scavi, alla scelta dei materiali edilizi,[18] al parco, alle statue, agli artisti chiamati a decorare gli ambienti (appartamenti, teatro, cappella), e all'acquedotto, battezzato Carolino in onore al sovrano. Intanto, tra Vanvitelli e la corte iniziarono già a sorgere i primi dissapori, specialmente con il marchese Bernardo Tanucci, al quale l'architetto dovette addirittura inoltrare una supplica per ottenere il rifornimento di carbonella, regolarmente distribuito agli altri uffici per il riscaldamento invernale ma non al suo: Tanucci, che era anche segretario di Stato, nutriva una profonda avversione verso Vanvitelli.[17]

Il Foro Carolino (oggi complesso del Convitto Nazionale) con la piazza antistante in una foto di Giacomo Brogi

La reggenza di Tanucci e il declino

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Bernardo Tanucci****.*

In virtù del prestigio acquisito con la direzione della fabbrica borbonica, Vanvitelli ormai non sapeva più come rispondere alle commissioni che gli piovevano da tutte le parti. A Caserta restaurò il palazzo Acquaviva, costruì il palazzo per il marchese di Squillace e la Vaccheria di Aldifreda, ampliò il palazzo dell'intendente per fare spazio agli appartamenti dei principini, rifece la chiesa di Sant'Agostino e restaurò il contiguo convento delle monache, nonché la chiesa del Carmine; a Capua, invece, mise mano al restauro il convento delle monache del Ritiro e la Fortezza. A Napoli diresse la ristrutturazione della basilica della Santissima Annunziata Maggiore, la costruzione del Foro Carolino al largo del Mercatello (l'odierna piazza Dante), della caserma di Cavalleria Borbonica, della facciata e della sagrestia della chiesa di San Luigi di Palazzo (distrutta nella seconda guerra mondiale), della chiesa di San Marcellino, di quella della Rotonda (pure scomparsa), del palazzo Fondi, del palazzo Doria d'Angri a via Toledo, e infine il restauro del palazzo Reale, di villa Campolieto a Ercolano e del teatro San Carlo. Lavorò alacremente anche a Benevento (progetto del ponte sul Calore), Foggia (palazzo della Dogana) e Barletta (saline), non mancando di disegnare anche apparati per feste, scenografie, addirittura illustrazioni per libri.[19] In particolare lo stesso Carlo di Borbone nel 1754 incaricò Vanvitelli di occuparsi dell'ammodernamento e dell'ampliamento delle Saline di Margherita di Savoia, avvenuto anche con la creazione di nuove zone salanti, come quella Regina, dedicata a Carolina d'Austria (oggi dismessa e sede di un quartiere cittadino) e l'apertura di una foce verso Torre Pietra; nello stesso anno disegnò la sacrestia di Santa Maria di Pozzano, nell'omonima basilica, a Castellammare di Stabia[20].

La morte senza eredi di Ferdinando VI, fratellastro di Carlo di Borbone, e il trasferimento di quest'ultimo presso la corte spagnola colsero Vanvitelli nel pieno del fervore del cantiere casertano. Il passaggio di Carlo al trono di Spagna si frantumò il sogno di Maria Amalia, che ambiva a costruire «con buona direzione» una nuova capitale intorno alla reggia, già abbozzata tra l'altro dal Vanvitelli nel progetto generale: la città sarebbe sorta negli anni a venire in maniera disordinata, senza seguire le disposizioni vanvitelliane. Il nuovo monarca borbonico, Ferdinando IV (soprannominato sarcasticamente dall'architetto *O rre piccirillo*), non era certamente all'altezza del predecessore e, a causa della vegliarda età e della salute cagionevole, non poteva prendere decisioni; di questo inadeguato sostegno della committenza regale se ne approfittò Bernardo Tanucci, che persisté nel suo atteggiamento ostile nei riguardi del Vanvitelli.[21]

Con la reggenza di Tanucci, infatti, Vanvitelli si ritrovò ad affrontare anni bui. Fatta eccezione per l'abate Galiani, l'intera scena architettonica napoletana preferiva parteggiare per Ferdinando Fuga, il favorito di Tanucci, toscano come lui. Numerose, inoltre, furono le commesse che gli vennero sottratte, come nel caso della chiesa parrocchiale di Caserta, progetto caduto in mano al capo mastro Bernasconi che lo firmò a proprio nome; addirittura, quando il Vanvitelli si recò al ponte sul Calore a Benevento per un'ispezione, gli venne negato il compenso e gli venne perfino chiesto il fitto del carrozzino per il sopralluogo.[21]

Fotografia della facciata esterna della reggia di Caserta scattata da Giorgio Sommer.

Gli ultimi anni e la morte

Vanvitelli, sfiduciato dalla lentezza della costruzione della «sua fabrica», dall'apparire dei primi problemi di salute e soprattutto dagli intrighi di corte, in questo periodo raramente si allontanò da Caserta, preferendo rimanere nella sua abitazione del quartiere della Santella, adiacente alla chiesetta di Sant'Elena. La sua, tuttavia, fu tutt'altro che una vecchiaia di ozi, tanto che anche nella tarda età fu preso da incombenze e impegni: nel 1769 fu infatti chiamato a Milano per il restauro del palazzo vicereale, commissione per la quale propose un'armonizzazione della facciata della fabbrica con il Duomo dirimpettaio e un riassetto urbanistico della zona circostante: il progetto, tuttavia, non piacque, e Vanvitelli tornò in Sud Italia lasciando l'incarico allo scolaro Giuseppe Piermarini, che lo aveva seguito nel viaggio.[22]

Intanto, Vanvitelli ritornò ad occuparsi di scenografia, allestendo nel 1766 gli apparati effimeri per il matrimonio di Ferdinando IV con Maria Giuseppa, e, dopo la morte di questa, con Maria Carolina, celebrato nel 1768. Fu così che si concluse la laboriosa carriera di Vanvitelli: quest'ultimo, ormai stanco e afflitto, si ritirò definitivamente a Caserta, dove morì duramente provato nel fisico il 1º marzo 1773. Quasi dimenticato, fu sepolto nella chiesa di San Francesco di Paola, nelle immediate vicinanze della reggia di Caserta da lui progettata.[23] Le iscrizioni funebri furono commissionate allo storico casertano Francesco Daniele.[24]

Stile

L'eclettismo delle sue realizzazioni e la versatilità del suo estro creativo rendono Vanvitelli un architetto difficilmente inseribile entro i ristretti orizzonti di una definita corrente artistica: la produzione del Vanvitelli appare pertanto non priva di contraddizioni, tipiche del periodo di transizione fra barocco e neoclassicismo. Generalmente, si può affermare che il linguaggio vanvitelliano da una parte raccoglie l'eredità delle esperienze tardo-barocche, e dall'altra promuove le nuove soluzioni architettoniche offerte dal neoclassicismo; in ogni caso, continuano i dibattiti per inserire il Vanvitelli nella schematicità scandita dalla suddivisione in stili artistici.[25] Lo storico dell'arte Corrado Maltese, ad esempio, è categorico nel definire l'opera vanvitelliana marcatamente barocca:

Luigi Vanvitelli in un ritratto eseguito da autore ignoto

«Il carattere neoclassico che si è voluto rivendicarle è nettamente smentito dagli effetti pittorici e scenografici degli archi, delle volte, delle scalinate, delle colonne, paraste, mensole, cornici e nicchie innumerevoli, e infine dagli schizzi preparatori, tutti volti a creare effetti pittorici di luci e ombre, movimento e profondità di masse e piani. (...) Quella composta simmetria sembrerebbe, certo, giustificare la patente neoclassica assegnata al Vanvitelli. Eppure, proprio per un simile ritorno a uno schema classicista (...) la pianta chiusa di Caserta non tocca, e tanto meno preannuncia, in nessun modo il mondo neoclassico: si asserraglia entro le sue pesanti muraglie defilandosi dalla scenografia dei giochi d'acqua che rimbalzano giù dai colli, ne nega il nesso più profondo con la vita interna della reggia, trasformandola in fastosa appendice»

(Corrado Maltese[26])

Alla tesi di Maltese si oppone Renato Bonelli, che al contrario riconduce Vanvitelli verso esiti neoclassici:

> «Negli anni intorno alla metà del Settecento, quando Vanvitelli progetta la Reggia, la parentesi storica del Barocco era ormai superata,e l'architettura francese degli *hôtels* (anch'essa chiamata impropriamente Rococò) era giunta a mostrare la necessità di una radicale diversificazione degli interni, ornati da una frivola e sofisticata decorazione, dall'architettura degli esterni, contenuta in forme semplici e sobrie, con partiture sintetiche e superfici piane, ma pur sempre composte da elementi classici. Dopo l'"incidente" barocco, e dopo il trapasso del *grand-gôut*, la strada scelta era ancora quella di un nuovo e diverso ampliamento del linguaggio classico»
>
> (Renato Bonelli[26])

L'*uomo* Vanvitelli

Luigi Vanvitelli jr., nipote dell'artista, autore di una biografia dell'architetto (denominata, per l'appunto, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*), ci offre un ritratto caratteriale del Vanvitelli assai vivido:[27]

Statua di Luigi Vanvitelli a Caserta, nella piazza a lui dedicata

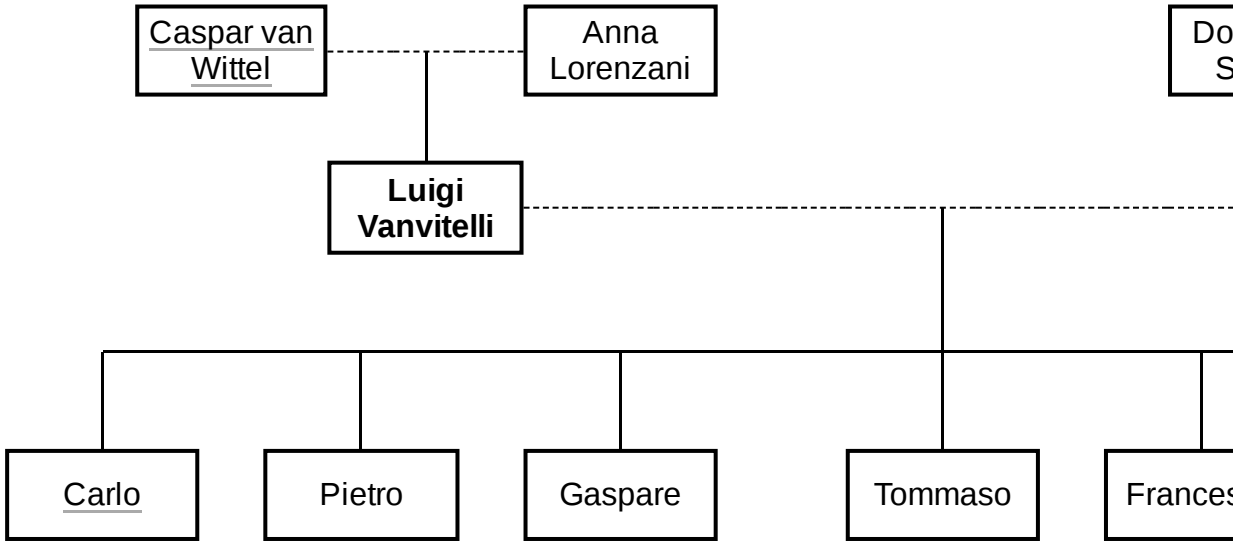
> «Estremamente laborioso, e disegnatore indefesso, egli riuniva qualità sovente discordi, prontezza d'ingegno e sofferenza di studio, vivacità di spirito e ostinazione di fatica. In mezzo a tante occupazioni e gloria sì rara, era sempre umano, moderato, piacevole, discreto cogli operai, pietoso con i miseri, cortese con tutti. [...] Raro ed imitabile esempio di lodevolissima onestà, [Vanvitelli era] di dolci

costumi, nettissimo d'invidia, affabile e sincero per natura era da tutti desiderato, ed amici aveva moltissimi»

Dalle testimonianze, inoltre, sappiamo che Vanvitelli non era un assiduo frequentatore della vita mondana napoletana; ciò malgrado, quando il lavoro glielo permetteva, amava recarsi a teatro, specialmente al San Carlo. Per allontanarsi dalle normali occupazioni e ricrearsi, inoltre, spesso il Vanvitelli giocava a lotto, inoltrando al fratello Urbano soldi e istruzioni ben precise sui numeri da scegliere, spesso in riferimento a episodi bizzarri avvenuti a Napoli, seguendo così i dettami dell'interpretazione cabalistica.[28]

Ascendenza e discendenza

Di seguito viene riportato l'albero genealogico di Luigi Vanvitelli:[9]



Come già riportato dall'albero genealogico, Vanvitelli da Olimpia Starich ebbe i seguenti figli:[9]

- Carlo (1739 – Napoli, 1821), anch'egli architetto, proseguì la reggia di Caserta dopo la morte del padre e realizzò diverse architetture di pregio;
- Pietro, nato nel 1741, divenne architetto militare e seguì Carlo di Borbone quando si trasferì in Spagna;
- Gaspare, nato nel 1743, divenne magistrato e visse a Napoli;
- Tommaso, nato nel 1744, morì dopo un mese di vita;
- Francesco, nato nel 1745, seguì le orme del fratello Pietro;
- Anna Maria, nata nel 1747, morì all'età di cinque anni, l'11 febbraio 1752;
- Maria Cecilia, nata nel 1748, andò in sposa all'architetto Francesco Sabatini, allievo del padre;
- Maria Palmira, nata nel 1750, convolò a nozze nel 1767 con Giacomo Vetromile, avvocato e Cavaliere dell'Ordine Costantiniano.

Note

1. ^ Anche se figlio di Caspar van Wittel, il suo nome fu italianizzato fin dalla nascita. Cfr. l'Atto di Battesimo pubblicato in Giorgio Morelli, *Appunti bio-bibliografici su Gaspar e Luigi Vanvitelli*, in *Archivio della Società romana di storia patria*, 1932, 92-120.
2. Pietro Carreras, *Studi su Luigi Vanvitelli*, La nuova Italia, 1977 (pagina 10)

3. G. de Nitto, p. XI.
4. ^ Chierici.
5. ^ Vanvitelli jr., p. 70.
6. G. de Nitto, p. XII.
7. ^ *Fontana di Vermicino*, su *rerumromanarum.com*. URL consultato il 30 luglio 2019.
8. ^ *Fontana di Clemente XII*, su *rerumromanarum.com*. URL consultato l'8 giugno 2019.
9. G. de Nitto, p. XIII.
10. ^ Cfr. Luciano Lunazzi, nel libro "Mr. Van: opere e giornate di Luigi Vanvitelli anche architetto", Carletti & C., Ancona, 1978.
11. ^ Carlo Mezzetti, Giorgio Bucciarelli, Fausto Pugnaloni, *Il Lazzaretto di Ancona: un'opera dimenticata*, Cassa di risparmio di Ancona, 1979.
12. G. de Nitto, p. XIV.
13. ^ *Fontana del Vanvitelli*, su *rerumromanarum.com*. URL consultato il 30 luglio 2019.
14. G. de Nitto, p. XV.
15. G. de Nitto, p. XVI.
16. ^ G. de Nitto, p. XVII.
17. G. de Nitto, p. XVIII.
18. ^ Per edificare il complesso Vanvitelli ricorse all'utilizzo di innumerevoli materiali, quali travertino, tufo, calce, pozzolana, marmo, ferro, e laterizio.
19. ^ G. de Nitto, p. XIX.
20. ^ Touring, p. 595.
21. G. de Nitto, p. XX.
22. ^ G. de Nitto, p. XXI.
23. ^ G. de Nitto, p. XXII.
24. ^ Francesco Daniele, *Biblioteca Riccardiana di Firenze, Riccardiano, ms. n. 3493/95, lettera di Francesco Daniele a Lorenzo Mehus*, in *Caserta*, 1773, 02 marzo; cfr. L. Russo, Lettere di Francesco Daniele al dottor Giovanni Bianchi di Rimini, «Rivista di Terra di Lavoro», a. XIII, n. 1 - aprile 2018, p. 100.
25. ^ Bagordo, p. 9.
26. Bagordo, p. 16, nota 8.
27. ^ Vanvitelli jr., pp. 52-53.
28. ^ G. de Nitto, pp. XX-XXI.

Bibliografia

- Giovanni Maria Bagordo, *Le architetture per l'acqua nel parco di Caserta*, 1ª ed., Roma, ARACNE editrice, 2009, ISBN 978-88-548-2622-9.
- Gino Chierici, *VANVITELLI, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937. URL consultato il 15 settembre 2016.
- Giuseppe de Nitto, *Biografia di Luigi Vanvitelli* (**PDF**), in Antonio Gianfrotta (a cura di), *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752 - 1773*, Città di Castello, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, ISBN 88-7125-174-1. URL consultato il 16 settembre 2016 (archiviato dall'url originale il 18 settembre 2016).
- Giuseppe de Nitto, *Luigi Vanvitelli*, Caserta, Rotary, 2008, ISBN 88-87764-31-X.
- Fabio Mariano, *Il Campanile della Basilica lauretana dal XV al Vanvitelli, et alia*, in F. Mariano, C.L. Frommel (a cura di), *Celebrazioni Bramantesche per i 500 anni dalla morte di Donato Bramante (Atti del Convegno, Loreto, 5-6 dicembre 2014), numero monografico di*

"Castella Marchiae", n15-16/2016, Istituto Italiano dei Castelli, pp.176-201, Ancona, Il lavoro editoriale, 2016, ISBN 978-88-766-3823-7, ISSN 2281-4558.
- Fabio Mariano, *L'attività formativa del Vanvitelli. Due disegni e un'incisione per Ancona*, in A. Gambardella (a cura di), *Luigi Vanvitelli. 1700-2000. (Atti del Convegno Internazionale, Caserta, Teatro della Reggia,14-16 dicembre 2000), pp.485-496*, Caserta, 2005, ISBN 88-902-1420-1.
- Fabio Mariano, *Luigi Vanvitelli, Progetto per il Campanile di Piazza a Fano, 1739*, in M. Mei (a cura di), *Collectio Thesauri. Dalle Marche tesori nascosti di un collezionismo illustre, vol. I, tomo II*, Firenze, Edifir, 2005.
- Fabio Mariano, *Il rinnovamento dell'edilizia patrizia marchigiana nel '700: con una nota sui disegni del Vanvitelli per il palazzo Ercolani in Ancona*, in M. Bevilacqua e M.L. Madonna (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari, I. Stato Pontificio e Gran Ducato di Toscana, collana "Atlante tematico del Barocco in Italia"*, Roma, De Luca Editori, 2004, ISBN 88-801-6571-2.
- Fabio Mariano, *Vanvitelli nelle Marche e in Umbria*, in Cesare de Seta (a cura di), *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia (1700-1773), Catalogo della Mostra*, Napoli, Electa, 2000, ISBN 88-435-8530-4.
- Fabio Mariano, *Vanvitelli in Ancona. Progetti per la città*, in *L'esercizio del Disegno. I Vanvitelli, 2 voll.*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1993, ISBN 88-766-3115-1.
- Luigi Vanvitelli jr., *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, tip. Trani, 1823, SBN IT\ICCU\SBLE\004269.
- Franca Varallo (a cura di), *Luigi Vanvitelli*, Milano, Skira, 2000, ISBN 9788881188451.
- Cesare De Seta (a cura di), *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Elemond Electa - Mondadori, 1998, ISBN 9788843587483.
- Touring Club Italiano, *Guida d'Italia - Napoli e dintorni*, Milano, Touring Club Editore, 2008, ISBN 978-88-365-3893-5.

Voci correlate

- Architettura del Settecento
- Architettura barocca
- Architettura neoclassica
- Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Luigi Vanvitelli**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Luigi Vanvitelli**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Luigi Vanvitelli (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luigi_Vanvitelli?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- http://www.reggiadicaserta.beniculturali.it/
- Sito istituzionale della Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (Roma) (http://www.santamariadegliangeliroma.it)
- Sito istituzionale della Basilica dell'Annunziata Maggiore (Napoli) (http://www.annunziatamaggiore.it)

- Luigi Vanvitelli architetto (http://www.baroque.it/arte-barocca/architettura-barocca/luigi-vanvitelli-architetto-tardo-barocco.html), Baroque.it

Controllo di autorità	VIAF (EN) 12432052 (https://viaf.org/viaf/12432052) · ISNI (EN) 0000 0000 6630 8818 (http://isni.org/isni/0000000066308818) · SBN CFIV002069 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV002069?core=autoriall) · BAV 495/25506 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_25506) · CERL cnp00400782 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00400782) · Europeana agent/base/67184 (https://data.europeana.eu/agent/base/67184) · ULAN (EN) 500010755 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500010755) · LCCN (EN) n50044948 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50044948) · GND (DE) 118803921 (https://d-nb.info/gnd/118803921) · BNE (ES) XX994448 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX994448) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX994448) · BNF (FR) cb127487052 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb127487052) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb127487052) · J9U (EN, HE) 987007275302105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007275302105171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n50044948 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50044948)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Luigi_Vanvitelli&oldid=133787304"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 giu 2023 alle 12:25.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Giacomo Serpotta

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Giacomo Serpotta (Palermo, 10 marzo 1656 – Palermo, 27 febbraio 1732) è stato uno scultore e stuccatore italiano.

Si distinse nell'arte dello stucco. Si deve a lui l'invenzione della tecnica detta allustratura.

La sua fu una famiglia di scultori: praticarono il mestiere il padre Gaspare, il fratello Giuseppe (con il quale collaborò lungamente) e il figlio Procopio.[1]

Busto di Giacomo Serpotta realizzato da Antonio Ugo, nel chiostro del Convento di S. Domenico a Palermo, 1932

Giacomo Serpotta, busto loggiato dell'Oratorio di Santa Cita.

Indice

- **Biografia**
- **Opere**
  - Palermo e provincia
    - Palermo
    - Bisacquino
    - Caccamo
    - Castelbuono
    - Monreale
    - Petralia Soprana
- **Opere sparse**
  - Agrigento e provincia
  - Messina e provincia
  - Trapani e provincia
  - Modelli e disegni
- **Bottega dei Serpotta**
  - Gaspare Serpotta
  - Giuseppe Serpotta
  - Giovanni Maria Serpotta
  - Pietro Antonio Anversa
  - Domenico Castelli
  - Procopio De Ferrari
  - Bartolomeo Sanseverino
  - Giovanni Firriolo
  - Gaspare Firriolo
  - Tommaso Firriolo
  - Procopio Geraci

Giuseppe Teresi
Domenico Guastella
Vincenzo Perez
Vittorio Perez
Giuseppe Gianforma
Vincenzo Messina
Note
Bibliografia
Filmografia
Altri progetti
Collegamenti esterni

Sottocoro, apparato decorativo in stucco della chiesa della Madonna di Monte Oliveto.

Biografia

Due stucchi di Giacomo Serpotta nella Chiesa di S. Agostino (alias S. Rita) Palermo, fine del XVII secolo.

Il principale biografo di Giacomo Serpotta, il sacerdote Filippo Meli, afferma che lo scultore non uscì mai dalla Sicilia, ma la sua produzione artistica rivela influenze berniniane, in particolare nella statua equestre dedicata a Carlo II e nell'*Estasi di Santa Monica*, in cui sono ravvisabili evidenti analogie con due lavori di Bernini quali il cavallo di Costantino, in Vaticano, e la *Santa Teresa*.[2] Si formò quindi probabilmente a Roma, anche se non vi sono prove storiche per dimostrarlo.

Certamente nel 1679 era in Sicilia, quando gli fu commissionata per la città di Messina una statua equestre di Carlo II di Spagna. L'opera venne distrutta nel corso dei moti del 1848, e tutto ciò che ne resta è un bozzetto che si trova in un museo di Trapani. Inizia con l'*Oratorio di San Manuel Iacono* (1678) la sua lunga attività di decoratore in stucco d'interni di edifici sacri nella città di Palermo, che viveva un periodo fiorente delle arti. Tra le sue opere più alte ricordiamo le decorazioni degli oratori del Rosario di Santa Cita, del Rosario a San Domenico, di San Lorenzo, la chiesa di San Marco a Vicari, in provincia di Palermo, dove decora tutto l'interno e la chiesa di San Francesco d'Assisi.

Il Serpotta lavorò molto anche ad Alcamo, dove si possono ammirare molte sue opere sparse tra il monastero di San Francesco di Paola (detto "Badia Nuova") e la chiesa dei Santi Cosma e Damiano (detta di "Santa Chiara" poiché annessa al monastero delle clarisse).

I rilievi di Serpotta, che si dilatano sulle pareti degli edifici come ramificazioni sinuose e sensuali, riflettono solo in parte i motivi della scultura barocca, ma l'interpretano in chiave assolutamente personale e inedita con un gusto che prelude già chiaramente allo stile rococò. I suoi *Teatrini*, vere e proprie nicchie di grande profondità ed elevata complessità, rappresentano un elemento innovativo e geniale che ha cambiato il volto delle decorazioni a stucco nel periodo barocco innovandone il linguaggio formale. Mirabili ed esemplari sono sia quelli dell'Oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita, in cui vengono ripercorsi i misteri gaudiosi e dolorosi, che quelli, altrettanto straordinari anche se mutilati da furti e atti di vandalismo, dell'Oratorio di San Lorenzo, incentrati questa volta sulla vita dei santi Francesco e Lorenzo.

In età neoclassica nell'ambito dei viaggi formativi del Grand Tour l'architetto francese Léon Dufourny esaltò l'opera del Serpotta. In età contemporanea sono stati condotti studi approfonditi ed elenchi completi della produzione, osservazioni condotte dal professore e critico d'arte Giulio Carlo Argan e dallo storico

d'arte americano Donald Garstang.

Nel 1932, in occasione del secondo centenario della morte di Serpotta lo scultore Antonio Ugo gli ha dedicato un busto in bronzo, collocato nel chiostro di san Domenico.[3]

Opere

Palermo e provincia

Interno dell'Oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo, impreziosito dagli stucchi di Giacomo Serpotta (1714-1717).

Palermo

- Chiesa del Gesù di Casa Professa:
  - 1678, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco realizzato con la collaborazione del fratello Giuseppe nel sottarco d'ingresso alla *Cappella di San Francesco Borgia*;
  - 1704, *Decorazioni plastiche*, sculture in marmo *Cappella dei Santissimi Martiri* in collaborazione col figlio Procopio Serpotta.[4]
- 1678 - 1679, *Ciclo*, apparato decorativo comprendente fregi e manufatti in stucco alle finestre, attività svolta anche con la collaborazione del fratello Giuseppe nell'arco di un triennio, opere presenti nell'Oratorio di San Mercurio adiacente alla chiesa di San Giovanni degli Eremiti.
- 1679 - 1685, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco, opere documentate nell'Oratorio della Compagnia della Carità in San Bartolomeo degli Incurabili.
- 1681, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco del cappellone realizzato con la collaborazione del fratello Giuseppe su progetto dell'architetto Paolo Amato - in seguito rimaneggiato - opere documentate nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi.

Oratorio di Santa Cita, Palermo.

- Chiesa di Santa Maria degli Angeli detta La Gancia:
  - 1681, *Cappella della Madonna di Guadalupe*, ove sono documentate le statue raffiguranti gli Apostoli *San Pietro* e *San Paolo*, e altri due simulacri furono restaurati;
  - 1706, *Cappella dello Sposalizio della Vergine*, ove è realizzato l'apparato decorativo con fregi e manufatti in stucco in collaborazione con il figlio Procopio Serpotta, nel complesso si distinguono i putti abbigliati con il saio francescano;
  - 1710, *Visione della Sibilla Cumana da parte dell'imperatore Augusto*, gruppo statuario in stucco.
- Chiesa del Carmine Maggiore:
  - 1684, *Cappella della Madonna del Carmine*, braccio transetto sinistro, altare costituito da coppie di colonne tortili che riportano nella parte superiore ornamenti in stucco di fiori, fogliame e figure umane, nella parte inferiore delle scene bibliche della vita della

Vergine Maria. In alto la statua di Dio Padre in mezzo a Papa Dionisio con la croce in mano e Papa Benedetto V con la tiara;
    - 1684, *Cappella del Santissimo Crocifisso*, braccio transetto destro, il manufatto è uguale nella struttura è uguale al precedente, nella parte inferiore reca delle scene bibliche della Passione di Gesù. In alto le statue di Papa Telesforo che tiene in mano un calice e Papa Zaccaria. Opere realizzate con la collaborazione del fratello Giuseppe.
- Oratorio del Rosario di Santa Cita:
    - 1686 - 1689, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco raffigurante la *Battaglia di Lepanto* e *Misteri del Rosario* rappresentati dai *teatrini Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività*, *Presentazione al tempio*, *Gesù nell'orto del getsemani*, *Flagellazione*, *Coronazione di spine*, *Calvario*, *Risurrezione*, *Ascensione*, *Discesa dello Spirito Santo*, *Assunzione di Maria*, *Incoronazione di Maria*, le statue di *Giuditta* ed *Ester*;
    - 1707, restauri;
    - 1718, realizzazione della decorazione del presbiterio e dell'arco trionfale.[5]
- 1687 - 1693, *Ciclo*, apparato decorativo della Compagnia di Santa Maria della Consolazione sotto il titolo della Pace con sede presso il convento dell'Ordine domenicano in Santa Cita.
- 1688 - 1691, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco dell'Oratorio della Nobile, Primaria e Real Compagnia del Santissimo Sacramento o Oratorio dei Bianchi alla Kalsa.
- 1690, *Immacolata Concezione*, statua e nicchia in stucco, manufatti presenti nella scala del Collegio Massimo dei Gesuiti.
- 1691c., Monumento funebre, modello, sepoltura di Giovanni Ramondetta, opera in seguito realizzata in marmo da alcuni suoi amici marmorari su progetto dell'architetto Paolo Amato, manufatto custodito nella chiesa di San Domenico.
- 1692, *Quadroni*, quattro manufatti in stucco realizzati con la consulenza del canonico Alessandro Noto, opere documentate nella *Cappella di Santo Stefano*, *Cappella della Santissima Annunziata* e *Cappella di Sant'Onofrio* della chiesa di San Sebastiano alla Marina.
- 1692, *Sottocoro*, decorazioni e manufatti in stucco realizzati con la consulenza del canonico Alessandro Noto, opere presenti nella chiesa della Madonna di Monte Oliveto o «Badia Nuova».
- 1686, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco della cappella dedicata al titolare dell'Oratorio di Sant'Onofrio.
- 1686, *Statue* e *Tondi*, fregi e manufatti in stucco raffiguranti la *Mansuetudine* e *Compassione*, la *Natività* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, realizzati in

Oratorio di San Lorenzo di Palermo.

Chiesa di Santo Spirito, Agrigento.

Chiesa di Santo Spirito, Agrigento.

collaborazione col figlio Procopio Serpotta, opere presenti nell'Oratorio del Carminello.

- 1695, *Ciclo*, apparato decorativo della volta della *Cappella Senatoria* su progetto di Paolo Amato documentato nella basilica di San Francesco d'Assisi.
- 1695c., *Misteri del Rosario*, modelli in creta per i rilievi trasposti in marmo dallo scultore Gioacchino Vitagliano della cappella eponima nella chiesa di Santa Cita.
- 1696, *Cappella delle Anime Purganti* (oggi *Cappella di San Gerolamo*) e *Cappella di Sant'Orsola*, decorazioni e manufatti in stucco realizzati in collaborazione con Bartolomeo Sanseverino e Gaspare Firriolo, opere presenti nella chiesa di Sant'Orsola dei Negri.
- 1698, *Controfacciata* e *Decorazioni*, manufatti in stucco *Altare di San Ferdinando* e *Altare di Santa Rosa* coadiuvato da Vincenzo Messina, opere realizzate nella cappella dell'Oratorio dei Santi Pietro e Paolo dell'Ospedale dei Sacerdoti.
- 1689, *Immacolata Concezione*, statua e nicchia in stucco, manufatti presenti nella scala del Collegio Massimo dei Gesuiti.
- 1700, *Ciclo*, apparato decorativo in stucchi del presbiterio e dell'arco trionfale coadiuvato dallo stuccatore Baldassarre Infantolino, Procopio Serpotta, raffiguranti le statue allegoriche della *Fede*, *Carità*, *Misericordia*, *Sapienza Divina*, *Fortezza*, i medaglioni di *San Pietro* e *San Paolo*, i teatrini illustranti scene di vita di Santa Teresa d'Avila, la *Gloria del Padre* nel cappellone, il gruppo scultoreo della *Vergine Maria*, *Santa Maria Maddalena*, *San Giovanni Apostolo* ai piedi del *Crocifisso*, opere presenti nella chiesa dell'Assunta.
- 1702, *San Pietro e San Paolo Apostoli*, statue in stucco, opere documentate nel demolito Oratorio del Sacramento della cattedrale.
- 1700 - 1705, *Ciclo*, manufatti in stucco comprendenti *teatrini* e figure allegoriche raffiguranti *San Lorenzo dona i propri beni ai poveri*, *San Lorenzo e il martirio di Papa Sisto II*, *Svestizione di San Lorenzo verso il martirio*, *Ultima preghiera*, *Tentazioni di San Lorenzo*, *La tentazione di Francesco*, *San Francesco veste un uomo ignudo*, *La preghiera del Santo al Sultano* o *Incontro a Damietta*, *San Francesco riceve le stimmate*, *San Lorenzo subisce il martirio sulla graticola*, *San Francesco riceve il cordiglio dell'Ordine*, le statue allegoriche dell'*Umiltà*, *Gloria*, *Accoglienza*, *Penitenza*, *Costanza*, *Misericordia*, *Carità*, *Elemosina*, *Verità*, *Fede*, opere realizzate nell'Oratorio di San Lorenzo.[6][7]
- Chiesa delle Stimmate di San Francesco:
  - 1703 - 1704, *Eterno Padre*, *Allegoria della Carità*, *Santa Rosalia*, singoli manufatti in stucco con dorature realizzati, documentati e provenienti dalla

Cappella Palatina, Castelbuono.

Chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Alcamo.

Chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Alcamo.

Cappella dello Spirito Santo, opere oggi custodite nell'Oratorio dei Bianchi;
    - 1703 - 1704, *Allegoria della Vittoria* e *Allegoria della Purezza*, singoli manufatti in stucco con dorature realizzati, documentati e provenienti dalla *Cappella della Madonna della Pietà*, opere oggi custodite nell'Oratorio dei Bianchi.
- Chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi:
    - 1707 ante, *San Camillo de Lellis*, statua in stucco, opera documentata nello scalone della Casa dei Crociferi;
    - 1707, *Medaglione* raffigurante la benefattrice principessa di Roccafiorita, opera documentata nello scalone della Casa dei Crociferi;
    - 1712, *San Filippo Neri*, rilievo in stucco, opera documentata;
    - 1720 - 1730, *Cornice in stucco* del dipinto *Martirio di San Venanzio*, opera presente nella *Cappella di San Venanzio*. Per tecnica e stile, causa incompletezza della documentazione pervenuta, si ipotizza la collaborazione del figlio Procopio o la completa attribuzione dell'opera;
    - 1720 - 1730, *San Giovanni Battista*, *Santa Maria Maddalena* e *Maria Vergine* (i *Dolenti*), statue in stucco, opere presenti nella *Cappella del Santissimo Crocifisso*.[8]
- 1708, *Decorazioni*, fregi e manufatti in stucco, in collaborazione con Giuseppe Serpotta e il figlio Procopio Serpotta, opere presenti nella chiesa di Santa Maria della Pietà.
- Chiesa di Sant'Agostino:
    - 1711, restauri e realizzazione della controfacciata;
    - 1711 - 1724, *Virtù Cardinali*, *Santi* e *Decorazioni*, manufatti in stucco raffiguranti *Mansuetudine* e *Carità*, *Sapienza* e *Penitenza*. *Beata Rita da Cascia* e *Beata Caterina*, *Santa Limbania* e *Beato Simone da Cascia*, *Beato Giovanni Reatino* e *Beata Cristina*, *Beato Thomas da Kempis* e *Beata Clara*, *Sant'Agostino* e *Santa Monica*;
    - 1724 - 1728, *Cappelle della Madonna del Soccorso*, *Cappella di San Sebastiano*, *Cappella di Sant'Agostino*, *Cappella di San Giuseppe* e *Cappella di Santa Monica*, realizzazione dell'apparato plastico.[9][10]
- Oratorio della Compagnia della Madonna di tutte le Grazie sotto il titolo del «Ponticello»:
    - 1713 - 1717, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco;
    - 1823, *Statue e decorazioni*, manufatti in stucco raffiguranti le Sibille (*Religione*, *Fede*, *Prudenza*, *Innocenza*, *Mansuetudine*, *Pietà*), sette storie tratte dal Vecchio Testamento e scene ispirate alle sette principali festività dedicate alla Vergine Maria,[11] le opere recuperate dalle macerie del terremoto sei statue di Sibille furono trasferite nella chiesa del collegio Giusino e trasformate in figure allegoriche;
    - 1823, *Putti*, insieme di tre gruppi e due rilievi narrativi *episodi biblici*, manufatti in stucco oggi custoditi nella Galleria regionale della Sicilia di «Palazzo Abatellis».
- Oratorio del Rosario di San Domenico:
    - 1714, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco raffigurante i *Misteri del Rosario* con scene dell'*Apocalisse*, *Antico Testamento*, *Mansuetudine*, *Divina Provvidenza* e *Divina Grazia*, *Carità*, *Umiltà*, *Pace*, *Sapienza*, *Giustizia*, *Pazienza*, *Obbedienza*;[12][13]
    - 1724, restauri.
- 1715, *Ciclo*, apparato decorativo in stucchi coadiuvato dallo stuccatore Antonino Romano, opere documentate nell'Oratorio della Congregazione del Nome di Gesù[14] del chiostro del convento dell'Ordine domenicano di Santa Cita.
- 1719, *Decorazioni*, apparato ornamentale e manufatti in stucco, opere realizzate nella chiesa di San Tommaso dei Greci.[15]
- 1720, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco eseguiti nella *cappella dell'Annunciazione* della

chiesa di San Giovanni Battista dei Napoletani.

- 1722, *Ciclo*, apparato decorativo della volta della *Cappella di San Filippo Neri* della chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella.
- 1723, *Virtù francescane*, dieci statue in stucco raffiguranti: l'*Umiltà*, *Fede*, *Mansuetudine*, *Modestia*, *Teologia*, *Carità*, *Verità*, *Fortezza*, nell'andito che conduce alla sagrestia le statue della *Castità* e *Vittoria*. Opere presenti presso i pilastri della chiesa di San Francesco d'Assisi.
- 1728 - 1729, *Ciclo*, apparato decorativo in stucco costituito da statue e bassorilievi, fregi e decorazioni raffiguranti *I benefici delle anime purganti* e le allegorie *Fede*, *Speranza*, *Carità* e *Giustizia*, opere presenti nella chiesa di San Matteo al Cassaro.
- 1728, *Ciclo*, apparato decorativo del cappellone e dell'arco trionfale su disegno di Paolo Corso della primitiva chiesa della Madonna degli Agonizzanti.
- 1729, *San Giuseppe*, modello della statua in marmo destinata alla *Cappella di San Filippo Neri* custodita nella Chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella.
- 1730, *Ciclo*, apparato decorativo in stucchi su progetto dell'architetto Andrea Palma, ultima sua fatica, documentato nell'Oratorio di San Francesco di Paola ai Candelai.
- 1713 - 1717, *Il ritorno di Giuditta*, altorilievo in stucco, opera appartenente a collezione privata.
- 1713 - 1717, *Sansone scaccia i filistei*, altorilievo in stucco, opera appartenente a collezione privata.
- 1728 - 1729, *Allegoria della Fede*, frammento, stucco monocromo, opera custodita nel Museo diocesano.
- 1728 - 1729, *Allegoria della Clemenza*, frammento, stucco monocromo, opera custodita nel Museo diocesano.
- XVIII secolo, *Decorazioni*, fregi e manufatti in stucco, opere presenti nella Compagnia del Santissimo Sacramento di San Nicolò alla Kalsa.[16]

Ciminna

1680, Ciclo, apparato decorativo in stucchi della cornine della tela di San Gregorio Magno? (opera incerta)

Bisacquino

- 1679, *Ciclo*, apparato decorativo in stucchi del cappellone, attività svolta con la collaborazione del fratello Giuseppe su progetto dell'architetto Andrea Cirrincione, opere documentate nel duomo di San Giovanni Battista.

Caccamo

- XVIII secolo, *Decorazioni*, fregi e manufatti in stucco, in collaborazione col figlio Procopio Serpotta, opere presenti nella chiesa di San Benedetto alla Badia di Caccamo.

Castelbuono

- XVIII secolo, *Cappella Palatina*, statue in stucco, fregi e decorazioni raffiguranti la *Presentazione di Maria al Tempio*, lo *Sposalizio di Giuseppe con Maria*, l'allegoria del *Paganesimo* e del *Cristianesimo*, i mezzibusti dei Signori Ventimiglia e i personaggi dell'Antico Testamento, attribuzioni d'opere presenti nella *Cappella di Sant'Anna*, ove è

custodita la reliquia (il teschio) della Madre della Vergine Maria, Castello dei Ventimiglia oggi sede del Museo civico.

Monreale

- 1677, *Ciclo*, apparato decorativo costituito da fregi e manufatti in stucco, prima opera giovanile documentata, attività svolta con la collaborazione di Procopio Geraci - futuro cognato - nella chiesa della Madonna dell'Itria.
- 1723, *Statue* raffiguranti il Padre Eterno, San Pietro, San Paolo apostoli, i Quattro Evangelisti, capitelli e i due angeli soprastanti il timpano del cappellone sopra l'altare maggiore. Decorazioni e manufatti in stucco alle pareti e finestre. Opere presenti nel santuario del Santissimo Crocifisso alla Collegiata.

Petralia Soprana

- XVIII secolo, *Colonne*, manufatti in stucco, in collaborazione col fratello Giuseppe Serpotta, opere presenti nel duomo dei Santi Pietro e Paolo.
- XVIII secolo, *Statue*, sculture in stucco, in collaborazione col fratello Giuseppe Serpotta, opere presenti nel prospetto della chiesa di Santa Maria di Loreto.

Opere sparse

Agrigento e provincia

- 1709 - 1711, *Decorazioni*, fregi e manufatti in stucco, *Natività*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al Tempio*, *Fuga in Egitto*, *Gloria*, *Padre Eterno*, *Spirito Santo*, *San Bernardo* e *San Benedetto*. Dal 1711 i lavori continuarono per mano del fratello Giuseppe. Opere presenti nella chiesa delle Vergini di Santo Spirito del monastero dell'Ordine cistercense (*Bataranni*) di Agrigento.[17]
- 1709 - 1711, *Virtù*, ciclo di statue in stucco allegorie dell'*Amore*, *Semplicità*, *Carità*, *Prudenza*, *Giustizia*, *Religione*, *Fortezza*, *Mansuetudine*, opere presenti nella chiesa del Purgatorio di Agrigento.

Messina e provincia

- 1681 - 1684, *Carlo II*, statua equestre fusa in bronzo, opera collocata nella piazza del duomo.

  La statua fu distrutta nel 1848, ne rimane il bozzetto in bronzo custodito presso il Museo Pepoli di Trapani.

Trapani e provincia

- 1722, *Giustizia* e *Carità*, statue allegoriche in stucco, opere presenti nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano di Alcamo.[18]
- 1724, *Virtù e Santi*, statue in stucco raffiguranti *Pace*, *Mansuetudine*, *Fortezza*, *Purezza*, *Addolorata*, *Maddalena*, *San Pietro* e *San Paolo*. Opere presenti nella chiesa del monastero di San Francesco di Paola o Badia Nuova di Alcamo.[19]

La Carità, stucco del 1722 (Chiesa dei Santi Cosma e Damiano,

La Giustizia, stucco del 1722 (Chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Alcamo)

La Mansuetudine, stucco del 1724 (Monastero di San Francesco di Paola, Alcamo) o Badia Nuova

San Pietro, stucco del 1724 (Monastero di San Francesco di Paola, Alcamo) o Badia Nuova

Modelli e disegni

- 1679c., *Bozzetto* per il monumento equestre di Carlo II di Spagna, bronzo, opera custodita nel Museo regionale «Agostino Pepoli» di Trapani.
- 1699, *Carità*, Bozzetto in terracotta, opera custodita nella Galleria regionale della Sicilia di «Palazzo Abatellis» di Palermo.
- 1711 - 1718, *Disegno* dell'oculo della controfacciata della chiesa di Sant'Agostino, matita nera, penna e inchiostro bruni, acquarello grigio su carta bianca ingiallita, opera custodita nella Galleria regionale della Sicilia di «Palazzo Abatellis» di Palermo.
- 1729, *Disegno* raffigurante il portale interno della chiesa di San Matteo al Cassaro, attribuzione con la collaborazione di Francesco Ferrigno, matita nera, inchiostro bruno e acquarello grigio su carta bianca ingiallita, opera custodita nella Galleria regionale della Sicilia di «Palazzo Abatellis» di Palermo.
- XVIII secolo, *Immacolata Concezione*, modello per statua marmorea realizzata da Giacomo Vitagliano. Opera documentata nell'ingresso di Palazzo Pretorio di Palermo.[20]
- XVIII secolo, *Decorazioni e statuaria*, progettazione e disegno di manufatti in stucco per opere realizzate dagli scultori Gioacchino Vitagliano, Giacomo Pennino e Lorenzo Marabitti raffiguranti *San Giuseppe e Gesù bambino*, *Santa Elisabetta*, *Sant'Anna* e *San Gioacchino*, *San Ludovico* e *Sant'Antonio di Padova*. Opere inserite nel prospetto della chiesa di Sant'Anna la Misericordia di Palermo.[21]
- XVII secolo fine, *Mensola*, bozzetto con raffigurazioni di *Satiri*, terracotta, opera custodita nella Galleria regionale della Sicilia di «Palazzo Abatellis» di Palermo.
- XVII secolo fine, *Disegno* di cornice, penna e inchiostro bruni su carta bianca ingiallita, opera custodita nella Galleria regionale della Sicilia di «Palazzo Abatellis» di Palermo.
- XVIII secolo inizio, *Disegno* raffigurante un arco di cappella, matita nera, penna e inchiostro bruni, acquarello grigio su carta bianca ingiallita, opera custodita nella Galleria regionale della Sicilia di «Palazzo Abatellis» di Palermo.

- XVIII secolo, *Stucchi*, apparati decorativi, opere documentate nei luoghi di culto di Castelvetrano.

Bottega dei Serpotta

Gaspare Serpotta

Padre, (1634 - 1670).

Sono documentati interventi decorativi nella chiesa di Sant'Agnese in Agone di Roma.

- XVII secolo, *Statue*, manufatti, decorazioni e stucchi, opere presenti nella *Cappella di San Giuseppe* della chiesa di San Domenico di Palermo.
- XVII secolo, *Statue*, manufatti in legno di *San Giuseppe* e del *Bambino*, attribuzione, stucchi delle navate di Bartolomeo Sanseverino, opere presenti nella chiesa della Santissima Annunziata di Caccamo.
- 1664, *Statue*, manufatti raffiguranti la *Madonna Addolorata* e *Santa Maria Maddalena*, opere presenti nella *Cappella del Santissimo Crocifisso* della cattedrale metropolitana primaziale della Santa Vergine Maria Assunta di Palermo.[22]
- 1667, *Arco absidale*,[23] l'apparato decorativo in stucco contempla le statue in stucco raffigurati i *Santi Cosma e Damiano*, *San Simone* e *San Giuda*, opere realizzate nel duomo di Maria Santissima Assunta di Castelvetrano.

Giuseppe Serpotta

Fratello maggiore (1653 - 1719)

Giovanni Maria Serpotta

Figlio di Procopio Serpotta.

- 1750 - 1751, *Statue*, manufatti e decorazioni in stucco in collaborazione con Procopio Serpotta e il contributo di Gaspare Firriolo e Domenico Guastella, raffiguranti *Nobiltà* e *Astrologia*, *Obbedienza* e *Sapienza*, opere presenti nella chiesa dei Tre Re di Palermo.
- 1755, *Statue*, fregi e manufatti in stucco, attribuzione, opere presenti nell'Oratorio di Santo Stefano protomartire di Palermo.
- 1755 - 1756, *Cappellone*, fregi e manufatti in stucco in collaborazione con Domenico Guastella, opere presenti nella chiesa di Santa Maria della Pietà di Palermo.
- 1755 - 1757, *Santi domenicani*, sette statue in stucco, fregi e decorazioni raffiguranti *San Domenico*, *Papa Innocenzo V*, *Papa Pio V*, *San Tommaso D'Aquino*, *San Pietro*, *Papa Benedetto XI*, *Papa Benedetto XIII*, opere presenti sul prospetto della chiesa di San Domenico di Palermo.
- 1758, *Madonna di Monte Oliveto*, decorazioni e manufatti in stucco, opere presenti nella chiesa della Madonna di Monte Oliveto o «Badia Nuova» di Palermo.

Pietro Antonio Anversa

Stuccatore.

- 1704 - 1705, Collabora alla realizzazione delle decorazioni plastiche della *Cappella dei Santissimi Martiri* e *Cappella della Madonna di Trapani*, poi della *Cappella della Sacra Famiglia* di Casa Professa.

Domenico Castelli

Collabora alla realizzazione delle decorazioni dell'Oratorio dei Santi Pietro e Paolo e dell'Oratorio di Santa Caterina d'Alessandria all'Olivella.

- 1709 - 1712, *Decorazioni*, fregi e manufatti in stucco delle navate realizzati con la collaborazione di Procopio Serpotta, medaglioni con raffigurazioni plastiche della Passione di Cristo, nella controfacciata il quadrone raffigurante l'*Ultima Cena*, opere presenti nella chiesa di Sant'Agata al Monte di Pietà di Monreale.

Procopio De Ferrari

Collabora alla realizzazione delle decorazioni documentate nella chiesa della Madonna dell'Itria di Monreale nel 1677.

Bartolomeo Sanseverino

Figlio di Nicolò Sanseverino, valente allievo di Giacomo Serpotta, attivo come pittore, scultore plastico e stuccatore, dalla metà degli anni '30 agli anni '70 del XVIII secolo.

Giovanni Firriolo

- 1793 - 1795, *Decorazioni*, manufatti in stucco realizzati in collaborazione con Salvatore Peres e Domenico Sanseverino, opere presenti nella chiesa di Sant'Antonio di Padova di Palermo.

Gaspare Firriolo

Genero di Procopio Serpotta e fratello minore di Giuseppe Firriolo.

- 1685 - 1696, *Cappella delle Anime Purganti* e *Cappella di Sant'Orsola*, decorazioni e manufatti in stucco realizzati in collaborazione con Giacomo Serpotta e Bartolomeo Sanseverino, opere presenti nella chiesa di Sant'Orsola dei Negri di Palermo.
- 1750 - 1751, *Statue*, manufatti e decorazioni in stucco in collaborazione con Procopio Serpotta, Giovanni Maria Serpotta e il contributo di Domenico Guastella, raffiguranti *Nobiltà* e *Astrologia*, *Obbedienza* e *Sapienza*, opere presenti nella chiesa dei Tre Re di Palermo.
- 1762, *Statue*, manufatti e decorazioni in stucco, opere poste nelle nicchie del cortile di Palazzo Sant'Elia di Palermo.
- 1763, *Decorazioni*, raffigurazioni dei *Simboli Eucaristici* e dell'*Arca dell'Alleanza*, con la collaborazione di Vittorio Perez, scene e ornamenti in stucco della volta a botte della chiesa di San Stanislao Kostka di Palermo.
- 1781, *Sant'Ambrogio*, *San Gregorio Magno*, *Sant'Agostino d'Ippona*, *San Girolamo*,[24] statue in stucco raffiguranti i Dottori della Chiesa e apparato decorativo della chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti di Palermo.

- XVIII secolo, *Martirio di Santa Ninfa*, altorilievo in stucco, opera presente nella facciata della chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi di Palermo.
- XVIII secolo, *Scene Bibliche*, bassorilievi in legno dorato, opere presenti sull'altare maggiore della chiesa di San Matteo al Cassaro di Palermo.
- XVIII secolo, *David* e *Isaia*, statue in stucco, opere presenti sull'altare della *Cappella del Bambin Gesù* della chiesa di Santa Maria degli Angeli detta la «Gancia» di Palermo.
- XVIII secolo, *Ciclo*, apparato decorativo dell'arco trionfale e delle pareti attigue con festoni che intrecciano Palme del martirio, lance, altre armi ed ulteriori emblemi di San Mercurio, opere presenti nell'Oratorio di San Mercurio.

Tommaso Firriolo

Genero di Giacomo Serpotta, figlio di Angelo e nipote di Gaspare Firriolo.

- XVIII secolo, *Decorazioni*, fregi e manufatti in stucco presenti nelle navata, opere presenti nella chiesa di San Vincenzo Ferreri di Carini.

Procopio Geraci

Primo marito della sorella Rosalia Serpotta.

- 1677, *Ciclo*, apparato decorativo costituito da fregi e manufatti in stucco, attività svolta con la collaborazione di Giacomo Serpotta - futuro cognato - alla prima opera giovanile di quest'ultimo documentata nella chiesa della Madonna dell'Itria.

Giuseppe Teresi

Secondo marito della sorella Rosalia Serpotta.

Domenico Guastella

- 1750 - 1751, *Statue*, manufatti e decorazioni in stucco in collaborazione con Procopio Serpotta, Giovanni Maria Serpotta e il contributo di Gaspare Firriolo, raffiguranti *Nobiltà* e *Astrologia*, *Obbedienza* e *Sapienza*, opere presenti nella chiesa dei Tre Re di Palermo.
- 1755 - 1756, *Cappellone*, fregi e manufatti in stucco in collaborazione con Giovanni Maria Serpotta, opere presenti nella chiesa di Santa Maria della Pietà di Palermo.

Vincenzo Perez

- 1725 - 1726, *Statue* e *Decorazioni*, manufatti in stucco realizzati con la collaborazione di Procopio Serpotta raffiguranti *San Girolamo*, *Sant'Agostino*, *San Gregorio Magno*, *Sant'Ambrogio*, *San Cirillo di Alessandria*, *San Sofronio di Gerusalemme*, *San Giovanni*

Crisostomo e *Sant'Anastasio*, *Isaia*, *Ezechiele*, *Geremia*, *Baruc* e *Simboli Mariani*, opere presenti nell'Oratorio dell'Immacolatella di Palermo.

Vittorio Perez

- 1763, *Decorazioni*, raffigurazioni dei *Simboli Eucaristici* e dell'*Arca dell'Alleanza*, con la collaborazione di Gaspare Firriolo, scene e ornamenti in stucco della volta a botte della chiesa di San Stanislao Kostka di Palermo.

Giuseppe Gianforma

Giuseppe Gianforma, palermitano, stabilitosi a Ispica intorno al 1740 ed attivo tra il 1740 ed il 1770 in tutta l'area iblea da Modica a Scicli, da Chiaramonte Gulfi a Noto. Capostipite della bottega omonima, padre e maestro di Gioacchino e Giovanni.

Vincenzo Messina

Vincenzo Messina.

Note

1. ^ Palermoviva, *Giacomo Serpotta: Il più grande stuccatore d'Europa*, su *palermoviva.it*.
2. ^ U. Ojetti, pp. 110 e 116.
3. ^ *Il chiostro di San Domenico a Palermo*, su *domenicani-palermo.it*. URL consultato il 13 dicembre 2012 (archiviato dall'url originale il 17 settembre 2014).
4. ^ Atlante dell'arte italiana - Serpotta Giacomo, Decorazioni plastiche, 1706-1709 (http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-7119.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150723215105/http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-7119.html) il 23 luglio 2015 in Internet Archive.
5. ^ Gaspare Palermo Volume primo, pp. 308.
6. ^ Atlante dell'arte italiana - Serpotta Giacomo, Figure allegoriche, 1699-1710 (http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-6462.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150723220723/http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-6462.html) il 23 luglio 2015 in Internet Archive.
7. ^ Gaspare Palermo Volume secondo, pp. 80.
8. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, pp. 150.
9. ^ Atlante dell'arte italiana - Serpotta Giacomo, Allegorie e Santi, c. 1720 (http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-6461.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150415113329/http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-6461.html) il 15 aprile 2015 in Internet Archive.
10. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, pp. 87.
11. ^ Gaspare Palermo Volume terzo, pp. 180.
12. ^ Atlante dell'arte italiana - Serpotta Giacomo, Allegorie delle Virtù, 1710-1717 (http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-7120.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150723220725/http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-7120.html) il 23 luglio 2015 in Internet Archive.
13. ^ Gaspare Palermo Volume primo, pp. 278.

14. ^ Pagina 113, Gioacchino di Marzo, "*Diari della città di Palermo dal secolo 16 al secolo 19*" [1] (https://books.google.it/books?id=2yPqVdmDlS0C), Luigi Pedone Laurel Editore, Volume VIII, Palermo, MDCCCLXXI.
15. ^ Gaspare Palermo Volume terzo, pp. 318.
16. ^ Gaspare Palermo Volume secondo, pp. 15.
17. ^ Monastero Santo Spirito Agrigento | Storia e origini (http://www.monasterosantospiritoag.org/index.php/la-storia) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150723223501/http://www.monasterosantospiritoag.org/index.php/la-storia) il 23 luglio 2015 in Internet Archive.
18. ^ Atlante dell'arte italiana - Serpotta Giacomo, Allegorie, 1722 (http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-10729.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150415113219/http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-10729.html) il 15 aprile 2015 in Internet Archive.
19. ^ Atlante dell'arte italiana - Serpotta Giacomo, Virtù e Santi, 1724 (http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-10728.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20140606071840/http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-10728.html) il 6 giugno 2014 in Internet Archive.
20. ^ Gaspare Palermo Volume secondo, pp. 147.
21. ^ Gaspare Palermo Volume secondo, pp. 193.
22. ^ Gaspare Palermo Volume quarto, pp. 275.
23. ^ Touring Club Italiano, p. 318.
24. ^ Gaspare Palermo Volume secondo, pp. 181.

Bibliografia

- Ernesto Basile, Rocco Lentini e Corrado Ricci, *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Torino, 1911, SBN IT\ICCU\CUB\0594657.
- Filippo Meli (a cura di), *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, vol. 2, Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria - Accademia d'Italia, 1934, SBN IT\ICCU\NAP\0404915.
- Ugo Ojetti, *L'arte e la storia. Giacomo Serpotta*, in *Ottocento novecento e via dicendo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1936, pp. 109-117, SBN IT\ICCU\CUB\0491171.
- Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo, Sellerio Editore, 1990, ISBN 88-7681-050-1.
- Silvana Lo Giudice, *I colori del bianco. Gli stucchi del Serpotta a Palermo (catalogo della mostra)*, Palermo, Salvare Palermo, 1996, SBN IT\ICCU\PAL\0137343.
- P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Kalòs, Palermo 2004
- Donald Garstang e Melo Minnella, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo (1656-1790)*, Palermo, Flaccovio, 2006, ISBN 88-7804-402-4.
- P. Palazzotto, *Serpotta Giacomo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Ricci editore, Parma 2006, ISBN 978-88-97154-01-3, ad vocem.
- P. Palazzotto, *Una proposta interpretativa per l'iconografia dell'oratorio della compagnia dell'Immacolatella di Palermo*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studi a cura di D. Ciccarelli e M.D. Valenza, Biblioteca francescana e Officina di Studi Medievali, Palermo 2006, ISBN 88-88615-96-2, pp. 337-357.
- P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Sciascia editore, Caltanissetta 2007, ISBN 978-88-8241-254-8, pp. 204-218
- P. Palazzotto, *Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta*, in *Palermo. Specchio di Civiltà*, Collana "I luoghi dell'Arte" diretta da G. Puglisi, Istituto della Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", Roma 2008, ISBN 978-88-12-00086-9, pp. 113-120

- P. Palazzotto, *Fonti, modelli e codici compositivi nell'opera di Giacomo Serpotta*, in *Itinerari dei Beni Culturali. Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara e E. Mauro, Grafill S.r.l., Palermo 2009, ISBN 978-88-8207-321-3, pp. 39-49.
- P. Palazzotto, *Les confréries commanditaires et le stucs de Giacomo Serpotta dans les églises et oratoires de Palerme*, in *Les confréries de Corse. Una société idéale en Méditerranée*, catalogo della mostra (Musée Regional d'Anthropologie, Citadelle de Corte, 11 luglio – 30 dicembre 2010), Albiana e Musée de Corse, Citadelle de Corte 2010, ISBN 978-2-909703-37-4, pp. 411-427.
- AA.VV., *Giacomo Serpotta. Un gioco divino*, Palermo, Sciascia Editore, 2012, ISBN 88-8241-407-8.
- S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2013, ISBN 978-88-6859-006-2.
- P. Palazzotto, *Sulla conservazione e il restauro dell'oratorio di S. Lorenzo e degli stucchi di Giacomo Serpotta a Palermo: un inedito carteggio dei primi decenni del Novecento con il contributo di Ettore Modigliani*, in *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, a cura di M.C. Di Natale, Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina", Plumelia edizioni, Bagheria (Palermo) 2013, ISBN 978-88-98731-00-8, pp. 173-184.
- P. Palazzotto, *Argan e Giacomo Serpotta*, in *Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani 1955-1959*, atti del convegno nazionale di studi (Palermo, Palazzo Chiaromonte-Steri, 28 gennaio 2011), a cura di M.C. Di Natale e M. Guttilla, supplemento al n. 7 di "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", Plumelia edizioni, Bagheria (Palermo) 2013, ISBN 978-88-89876-53-4, pp. 128-136.
- S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2014, ISBN 978-88-6859-015-4.
- S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2015, ISBN 978-88-6859-041-3.
- S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in San Domenico*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2015, ISBN 978-88-6859-080-2.
- P. Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)*, in "Arredare il Sacro in Sicilia. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo", *a cura di M.C. Di Natale e M. Vitella*, Skira, Milano 2015, pp. 81-108.
- P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico artistica*, Kalòs, Palermo 2016
- P. Palazzotto, *Techinque and Inspiration in the work of Giacomo Serpotta Master of Ornament*, in *Res Literaria République des Savoirs* (Usr 3608 du CNRS - Collège de France, Ens de la rue d'Ulm), Centre Jean Pépin (Umr 8230 du CNRS - Ens de la rue d'Ulm), Les Cahiers de l'Ornement, 1, a cura di P. Caye e F. Solinas, Roma, De Luca editore 2016, ISBN 978-88-6557-272-6, pp. 175-196
- P. Palazzotto, *Una cronistoria rivisitata: i preziosi stucchi sacri di Giacomo Serpotta a Palermo e il ruolo della committenza laica devota tra Sei e Settecento*, in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Skira, Ginevra-Milano 2016, ISBN 978-88-572-3247-8, pp. 197-221
- Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo*, Volume I, Palermo, Reale Stamperia, 1816.
- Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo*, Volume II, Palermo, Reale Stamperia, 1816.
- Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo*, Volume III, Palermo, Reale Stamperia, 1816.

- Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo*, Volume IV, Palermo, Reale Stamperia, 1816.
- Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere ... tutte le magnificenze ... della Città di Palermo*, Volume V, Palermo, Reale Stamperia, 1816.
- (IT) *"Guida d'Italia" - "Sicilia"*, Touring Club Italiano. URL consultato il 17 aprile 2020.

Filmografia

- Gianfranco Mingozzi, *Il putto* (corto metraggio), 1963, 9'

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Giacomo Serpotta**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Giacomo Serpotta (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giacomo_Serpotta?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Vita e opere di Giacomo Serpotta*, su *arte-argomenti.org*.
- Heritage Sicilia - Una mano celeste negli stucchi del Serpotta (Prima parte) (https://web.archive.org/web/20160205034207/http://www.lasiciliainrete.it/HERITAGE/serpotta.htm)
- Tutto Lions Italy - "Arte: Una mano celeste negli stucchi del Serpotta (Seconda parte)" (https://tuttolionsitaly.wordpress.com/2012/04/28/arte-una-mano-celeste-negli-stucchi-del-serpotta-seconda-parte/)
- Antonino Sorrentino, *Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel Museo di Trapani* (http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1344510755891_04_-_Antonino_Sorrentino_p._379.pdf), Bollettino d'Arte, 10, 1913

Controllo di autorità	VIAF (EN) 62347267 (https://viaf.org/viaf/62347267) · ISNI (EN) 0000 0000 8344 1290 (http://isni.org/isni/0000000083441290) · SBN CFIV028811 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV028811?core=autoriall) · BAV 495/163119 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_163119) · CERL cnp00542128 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00542128) · Europeana agent/base/7227 (https://data.europeana.eu/agent/base/7227) · ULAN (EN) 500025140 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500025140) · LCCN (EN) n82233164 (http://id.loc.gov/authorities/names/n82233164) · GND (DE) 118912437 (https://d-nb.info/gnd/118912437) · BNE (ES) XX1625362 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1625362) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1625362) · BNF (FR) cb122402214 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb122402214) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb122402214) · J9U (EN, HE) 987007604948905171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007604948905171) · CONOR.SI (SL) 90877027 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/90877027) · WorldCat Identities (EN) lccn-n82233164 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n82233164)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giacomo_Serpotta&oldid=132223891"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 25 feb 2023 alle 18:05.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Giambattista Tiepolo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Giambattista Tiepolo (o **Giovanni Battista** o **Zuan Batista**; Venezia, 5 marzo 1696 – Madrid, 27 marzo 1770) è stato un pittore e incisore italiano, cittadino della Repubblica di Venezia.[1] È il maggior pittore del Settecento veneziano.

Giambattista Tiepolo

Tra i suoi figli vi furono i pittori Giandomenico e Lorenzo Tiepolo.

Indice

Biografia
- Gli anni giovanili
- La maturità
- Palazzo Clerici e le opere per Francesco Algarotti
- Palazzo Labia e Würzburg
- Villa Valmarana e di nuovo Venezia
- L'epilogo: Madrid

Opere

Giambattista Tiepolo nei musei

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Gli anni giovanili

Giambattista nacque a Venezia nel marzo del 1696, ultimo di nove fratelli,[1] da Domenico Tiepolo[2], "mercante di negozi da nave", e Orsetta Marangon nella casa di famiglia nei pressi del convento di San Domenico nel sestiere di Castello. Il 16 aprile ricevette il battesimo nella chiesa di San Pietro di Castello. Il 10 marzo dell'anno successivo morì il padre, lasciando la famiglia in perduranti difficoltà economiche.

La sua prima formazione artistica si svolse, dal 1710 circa, nella bottega di Gregorio Lazzarini, pittore eclettico, capace di unire i differenti insegnamenti della tradizione veneziana, da cui apprese, oltre che i primi rudimenti, il gusto per il grandioso e teatrale nelle composizioni. Ben presto si diresse verso la

cosiddetta pittura “tenebrosa” di Federico Bencovich e di Giovanni Battista Piazzetta. Oltre che ai contemporanei il suo studio si rivolse ai grandi del Cinquecento veneto, Tintoretto e Paolo Veronese, così come all'opera di Jacopo Bassano.

Cacciatore a cavallo, 1718 (Fondazione Cariplo)

Nel 1715 iniziò a dipingere i cinque soprarchi della chiesa veneziana di Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto), con figure accoppiate di apostoli, dal violento chiaroscuro e dai toni cupi. In questi anni Tiepolo lavorò anche per il doge in carica, Giovanni II Corner, eseguendo nel suo palazzo soprapporte, quadri e ritratti tra cui quello di Marco Cornaro (1716 circa), primo doge nella famiglia, e quello dello stesso Giovanni, entrambi dai toni caldi e chiari, rifacendosi ai modi di Sebastiano Ricci.[3] Nello stesso anno lavorò all'affresco dell'*Assunta* nella vecchia parrocchiale di Biadene mentre, il 16 agosto, espose alla festa di San Rocco il bozzetto della *Submersio Faraonis*.

Al 1717 risale la prima menzione dell'artista nella *fraglia* dei pittori veneziani. Nello stesso anno quattro incisioni del libro il *Gran teatro delle pitture e prospettive di Venezia* furono riprese da suoi disegni. Del 1719 è il *Ripudio di Vasti*, ora in collezione privata a Milano. Il 21 novembre dello stesso anno sposò segretamente Maria Cecilia Guardi (1702-1779), sorella dei pittori Francesco Guardi e Giovanni Antonio Guardi: un matrimonio che sarebbe durato più di cinquant'anni. Da questa unione nacquero almeno dieci figli, tra cui Giandomenico e Lorenzo Baldissera che lavoreranno come suoi assistenti. La coppia risiederà inizialmente nella casa del fratello maggiore Ambrogio nei pressi di Santa Ternita.[4]

Tra il 1719 e il 1720 eseguì la decorazione a fresco nel salone del primo piano della villa Baglioni a Massanzago. Questa sala è completamente rivestita dagli affreschi che, sfondando illusionisticamente le pareti, creano uno spazio infinito. Sulle pareti è dipinto il *Mito di Fetonte* mentre nella volta è rappresentato il *Trionfo d'Aurora*. Con questo ciclo ebbe inizio la collaborazione con il pittore di quadrature Gerolamo Mengozzi Colonna, che dipingerà per Tiepolo negli anni successivi la maggior parte delle decorazioni a finte architetture che inquadrano i suoi affreschi.

Nel 1721 gli fu commissionata la *Madonna del Carmine* per la chiesa di Sant'Aponal, realizzata dal 1722 ma rifinita dall'autore nel 1727, ora conservata alla Pinacoteca di Brera. Nel 1722 consegnò il *Martirio di san Bartolomeo*, destinato alla serie a più mani dedicata ai dodici apostoli, per la chiesa veneziana di San Stae, di potente forza espressiva data dal violento chiaroscuro e dalla nettezza del contorno grafico.

Nel 1722 affrescò la *Gloria di santa Lucia* nella chiesa parrocchiale di Vascon, presso Treviso. Nel 1722 partecipò al concorso per la decorazione della cappella di San Domenico della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, vinto poi dal Piazzetta. Nel 1724, a seguito di alcune modifiche apportate nella chiesa dell'Ospedaletto da Domenico Rossi, dipinse il sopra-arco con il *Sacrificio di Isacco*, ultimo esempio dei suoi iniziali modi tenebrosi; da quel momento in poi il suo stile si sposterà verso i colori brillanti dai toni chiari immersi in una luminosità solare.

Tra il 1724 e il 1725 lavorò alla decorazione di Palazzo Sandi con il grande affresco sul soffitto del salone dedicato al *Trionfo dell'eloquenza*, tema iconografico probabilmente dovuto alla professione del committente, l'avvocato Tommaso Sandi; al centro contro il cielo azzurro percorso da nubi sono le figure di Minerva e Mercurio, mentre sul cornicione egli rappresentò quattro episodi mitologici: Orfeo conduce Euridice fuori dall'Ade, Bellerofonte su Pegaso uccide la Chimera, Anfione col potere della musica costruisce le mura di Tebe e Ercole incatena Cercope con la sua lingua. Lo schema compositivo è simile a

quello utilizzato da Luca Giordano in Palazzo Medici, con poche figure al centro e molte accalcate ai lati, e resterà tipico di tutta la sua successiva produzione. Ma è lo schiarimento del colore che diventerà suo tratto stilistico inconfondibile, ispirato dalla riscoperta dell'opera di Paolo Veronese. Per lo stesso palazzo realizzò anche le tre tele mitologiche *Ulisse scopre Achille tra le figlie di Licomede*, *Apollo scortica Marsia* ed *Ercole soffoca Anteo* ora in una collezione privata a Castelgomberto.

Probabilmente tra il 1725 e il 1726 realizzò *Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle*, ora al Museum of Fine Arts di Montréal, dalla forte valenza autobiografica e autocelebrativa. Tiepolo infatti riportò in Apelle, il più grande pittore dell'antichità, le proprie sembianze, mentre a Campaspe conferì la bellezza della giovane moglie Cecilia. Appartiene agli stessi anni la sua grandiosa *Crocifissione con il ritratto del committente Marino Ferrazzi, farmacista di Burano* del duomo di Burano, tela eseguita assieme al *Battesimo di Cristo con il ritratto dello zio Giovanni Ferrazzi, vescovo di Torcello*, opera quest'ultima del pittore Francesco Trevisani.

Caduta degli angeli ribelli, Udine, Palazzo Patriarcale

Tra il 1726 e il 1729 divise il lavoro tra Udine e Venezia, sempre per commissioni ricevute dai fratelli Dolfin, e organizzandosi a dedicare le stagioni più calde per le pitture a fresco e quelle più fredde per le tele.

A Udine il patriarca di Aquileia Dionisio Dolfin gli richiese prima gli affreschi e la piccola pala della *Risurrezione* per la cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo cittadino, e poi gli affreschi per il Castello e soprattutto il grande complesso decorativo del Palazzo Patriarcale. Qui la decorazione comprende scene e personaggi dell'Antico Testamento: nella volta dello scalone la *Caduta degli angeli ribelli*, con attorno otto scene a monocromo con episodi tratti dalla Genesi; nella galleria lunga i tre episodi *Apparizione dei tre angeli ad Abramo*, *Rachele nasconde gli idoli* e l'*Apparizione dell'angelo a Sara*, posti tra figure di profetesse a monocromo e sul soffitto il *Sacrificio di Isacco*; sul soffitto della Sala Rossa, al tempo destinata a tribunale civile ed ecclesiastico, il suggestivo *Giudizio di Salomone* circondato da scomparti mistilinei con figure di profeti; infine nella sala del Trono eseguì ritratti di antichi patriarchi, ora in cattive condizioni.

Apparizione dell'angelo a Sara, Udine, Palazzo Patriarcale

A Venezia per Daniele III e Daniele IV Dolfin, sicuramente su suggerimento del fratello Dionisio, il patriarca, eseguì durante gli inverni le dieci grandi tele con storie romane per il loro palazzo veneziano. Furono completate nel 1729 e oggi sono divise tra il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, il Metropolitan Museum di New York e il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Nel frattempo il 30 agosto 1727 era nato il figlio Giandomenico, suo futuro collaboratore.

La maturità

Nel 1730 venne chiamato a Milano, forse con la mediazione di Scipione Maffei, per decorare a fresco i soffitti di cinque stanze di Palazzo Archinto (*Trionfo delle Arti e delle Scienze*, *Mito di Fetonte*, *Perseo libera Andromeda*, *Giunone*, *Fortuna e Venere* e l'allegoria della *Nobiltà*) andati poi tutti distrutti nei bombardamenti dell'agosto 1943. Nel 1731 a Palazzo Dugnani (già Casati) dipinse le storie di Scipione l'africano. Sulla volta l'*Allegoria della magnanimità* (o *Apoteosi di Scipione*) mentre per le pareti i temi sono *La generosità di Scipione*, *Scipione che rende la libertà a Siface* e, infine, *Sofonisba che riceve il veleno da Massinissa*. In corrispondenza delle porte d'accesso al salone dipinse *Le quattro virtù cardinali* e nelle nicchie *l'Abbondanza* e la *Potenza*[5].

Tornato a Venezia nel 1731 eseguì l'*Educazione della Vergine* per la chiesa di Santa Maria della Fava, la *Natività* per quella di San Zulian e nel 1732 l'*Adorazione del Bambino* per la sagrestia dei canonici della Basilica di San Marco.

Nel settembre del 1732 era già a Bergamo dove intraprese gli affreschi della Cappella Colleoni che all'origine dovevano comprendere solo i pennacchi con le allegorie di quattro Virtù (*Fede*, *Carità*, *Giustizia* e *Prudenza*) e le lunette di *San Marco Evangelista* e del *Martirio di San Bartolomeo*. Finite queste opere fu richiamato da Venezia per comporre altre tre lunette con scene della vita di san Giovanni Battista: *Predica del Battista*, *Battesimo di Cristo* e *Decollazione del Battista*.[6]

Nel 1734 lavorò alla Villa Loschi Zileri, a Monteviale nei pressi di Vicenza, affrescando nello scalone e nel salone figure allegoriche derivate dal trattato *Iconologia* di Cesare Ripa. Nello stesso anno consegnò la *Pala del Paradiso* alla chiesa di Tutti i Santi di Rovetta e cambiò casa trasferendosi alla Pasina, vicino a San Silvestro.

Del 1735 sono la *Madonna del Rosario*, opera firmata e datata e ora in collezione privata di New York e la *Madonna col Bambino e i santi Giacinto e Domenico*, ora a Chicago.

Nel 1736 nacque il figlio Lorenzo. Nello stesso anno rifiutò l'offerta di decorare il palazzo reale di Svezia, dichiarando che la somma di denaro offerta era inadeguata, ed eseguì la tela con *Giove e Danae*, ora a Stoccolma.

Nel gennaio 1737 consegnò il *Martirio di sant'Agata* realizzato per la Basilica di Sant'Antonio a Padova. Nello stesso anno tornò a Milano, chiamato dal cardinal Benedetto Erba Odescalchi per realizzare tre affreschi nella Basilica di Sant'Ambrogio. Inviò tre pale d'altare a Udine per il patriarca e realizzò la perduta pala per l'altare Cornaro in San Salvador a Venezia.

Sempre nello stesso anno iniziò il grandioso ciclo di affreschi per la navata, il presbitero e il coro, con *Gloria di san Domenico*, in Santa Maria dei Gesuati a Venezia, concluso nel 1739. Nell'affresco centrale della navata l'*Istituzione del Rosario*, di cui il Tiepolo realizzò tre bozzetti, sopra quindici gradini, simbolo dei rispettivi misteri del rosario, è san Domenico che porge ai fedeli, tra cui il doge in carica Alvise Pisani e il patriarca Francesco Antonio Correr, il rosario che la Vergine gli aveva consegnato in una visione, in basso le figure che precipitano dalla scalinata sono un'allusione al ruolo svolto dal santo contro l'eresia.

Il martirio di sant'Agata - Basilica del Santo - Padova

Nel 1739 dipinse per la chiesa conventuale di Diessen il *Martirio di san Sebastiano*. In quegli anni realizzò le tre grandi tele con *Scene della Passione di Cristo* per la chiesa veneziana di Sant'Alvise. In queste opere il tono drammatico è più forte e si ravvisa l'influenza di Tintoretto e del Tiziano degli ultimi anni, ma anche delle incisioni di Rembrandt, soprattutto nei tipi barbuti che compaiono nella *Salita al Calvario*; queste tele iniziate nel 1737 circa furono poste in loco nel 1740.

Palazzo Clerici e le opere per Francesco Algarotti

Trionfo di Flora - Fine Arts Museums of San Francisco (California Palace of the Legion of Honor)

Nel 1740 inviò a Camerino la pala con l'*Apparizione della Vergine a san Filippo Neri*[7] ed aveva dipinto per Sant'Alvise a Venezia le tre scene della Passione.[8]

Nello stesso anno tornò a Milano e in Palazzo Clerici affrescò la volta della galleria con la scenografica *Corsa del carro del sole*: al centro il carro di Apollo trainato da quattro cavalli e assiepati sul cornicione una moltitudine di gruppi e figure di divinità. L'affresco venne realizzato probabilmente in occasione del matrimonio tra il committente Anton Giorgio Clerici e Fulvia Visconti, previsto per il 1741[9]. Tra il 1741 ed il 1742 per la Basilica di san Lorenzo Martire di Verolanuova eseguì in loco le enormi tele con la *Caduta della manna* e *Sacrificio di Melchisedec*.

Tornato a Venezia nel 1743, fu impegnato in Palazzo Pisani ad eseguire l'*Apoteosi di Vettor Pisani:* qui il condottiero, vincitore della battaglia di Chioggia contro i genovesi, viene accompagnato sull'Olimpo da Venere per essere presentato a Giove e Marte, alla scena assiste Nettuno. Un impegno notevole che lo costrinse a rinviare di qualche mese la consegna del *Ritratto di Antonio Riccobono* per l'Accademia dei Concordi di Rovigo.[10]

Nel 1743 giunse nella città lagunare Francesco Algarotti per comprare dipinti, per conto del re di Sassonia Augusto III, e portarli a Dresda. Il Tiepolo, divenuto suo amico, lo consiglierà, con altri pittori veneziani, nell'acquisto delle opere dei maestri antichi. Su commissione dell'Algarotti eseguì anche alcune tele, tra queste il *Trionfo di Flora* e *Mecenate presenta ad Augusto le Arti*, inviate al conte Brül nel 1744 e il *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, che dopo alcune peripezie ora è alla National Gallery di Melbourne.

Quest'ultimo venne descritto dall'Algarotti come «un bel campo di architettura, l'arioso del sito, la bizzarria né vestiti, i bei contrasti nella collocazione dei colori locali, una franchezza e leggiadria indicibile di pennello lo rendono cosa veramente paolesca».

Sempre dello stesso anno è la prima pubblicazione dei *Vari Capricci*, una cartella con dieci incisioni. Probabilmente dello stesso periodo è anche la seconda cartella con ventiquattro incisioni, pubblicata postuma dal figlio Giandomenico nel 1775 o 1778, alla quale lo stesso Giandomenico diede il titolo: *Scherzi di Fantasia*.

Tra il 1743 e il 1744 lavorò alla decorazione della villa Cordellina a Montecchio Maggiore. Nel salone sulla volta eseguì il *Trionfo della Virtù e della Nobiltà sull'Ignoranza*, circondato da sei figure allegoriche a monocromo, e alle pareti dipinse la *Famiglia di Dario dinanzi ad Alessandro* e la *Continenza di Scipione*.

Tra il 1744 e il 1745 per il Palazzo Barbarigo a Venezia, in collaborazione col Mengozzi Colonna, realizzò affreschi e tele, tra questi il soffitto con *La Virtù e la Nobiltà vincono l'Ignoranza*. Di quel periodo sono le due serie di tele con scene tratte dalla *Gerusalemme liberata* sia le quattro tele, destinate a un palazzo veneziano non meglio precisato, ora a Chicago, e le quattro bislunghe per il nuovo boudoir al secondo piano nobile del palazzo Corner a San Polo, ora alla National Gallery di Londra. Per il medesimo boudoir aveva dipinto anche quattro medaglioni a monocromo dorato (ora due al Rijksmuseum, uno al Metropolitan ed uno perduto) ed il soffitto (ora alla National Gallery of Australia) e sempre in quel palazzo aveva affrescato i soffitti di alcune stanze (due strappati e rimontati su tela sono al Jaquemart-André)[11]. Probabilmente a quegli anni risalgono anche le tre soprapporta con satiri, due ora a Pasadena alla Norton Simon Foundation e uno alla Galleria nazionale d'arte antica di Roma. Tra l'aprile e il novembre affrescò la volta della navata nella chiesa degli Scalzi a Venezia con il *Trasporto della Santa Casa di Loreto*, distrutta nel 1915 durante un bombardamento aereo nella prima guerra mondiale. Dell'opera restano i due bozzetti preparatori di Tiepolo ed alcuni lacerti dei pennacchi. Abbiamo anche una pittura di Mariano Fortuny e un disegno di Olivier Maceratesi[12]. Nel settembre dello stesso anno consegnò al Duomo di Bergamo la pala col *Martirio di san Giovanni vescovo di Bergamo*.

Tra il 1744 e il 1749 consegnò le nove tele per il soffitto della sala capitolare della Scuola grande dei Carmini di Venezia, commissionate nel 1739. Ultima fu la grande scena centrale della *Vergine in gloria consegna lo scapolare a San Simone Stock*: qui la Vergine col Bambino sorretti da un turbinio di angeli, putti e cherubini paiono abbagliare il beato – prostrato verso la rappresentazione delle anime Purgatorio – mentre riceve da un angelo lo scapolare sacro fonte di indulgenze.

Palazzo Labia e Würzburg

Tra il 1746 e il 1747 realizzò il complesso decorativo di Palazzo Labia a Venezia coaudiuvato dalle quadrature di Gerolamo Mengozzi Colonna perfettamente integrate agli episodi narrativi. Nel salone da ballo affrescò le *Storie di Antonio e Cleopatra* con personaggi sontuosamente vestiti in pose teatralmente eloquenti: alle pareti le due scene principali l'*Incontro tra Antonio e Cleopatra* e *Banchetto di Antonio e Cleopatra* e nella volta entro un oculo centrale *Bellerofonte su Pegaso* che vola verso la Gloria e l'Eternità – il tutto circondato da figure allegoriche o mitologiche e scene di colore. Nella Sala degli Specchi realizzò il *Trionfo di Zefiro e Flora*, affresco su soffitto.

Affreschi della residenza di Wurzburg

Nel 1747 Tiepolo si trasferì nella parrocchia di Santa Fosca, vicino al Ponte di Noal.

Nel 1748 dipinse due soffitti per palazzo Dolfin Manin a Venezia, in occasione delle nozze di Ludovico Manin ed Elisabetta Grimani. Nello stesso anno certamente eseguì e consegnò la pala della *Madonna con le sante Caterina, Rosa da Lima e Agnese da Montepulciano* per la chiesa dei Gesuati[13].

Nel 1749 inviò a Ricardo Wal, ambasciatore spagnolo a Londra la pala con *San Giacomo maggiore*, ora conservato al Szépművészeti Múzeum di Budapest. Nello stesso anno consegnò finalmente il grande comparto centrale del soffitto alla Scuola Grande dei Carmini.

Il 12 dicembre 1750, chiamato dal principe vescovo Karl Philipp von Greiffenklau per decorare la propria Residenza, giunse a Würzburg assieme con i figli Giandomenico e Lorenzo. Qui eseguì la decorazione della Kaisersaal, allora la sala da pranzo, con un programma iconografico legato all'investitura ricevuta dall'imperatore Barbarossa da Aroldo, il primo principe vescovo di Würzburg. Nella volta affrescò *Apollo che conduce al genio della nazione germanica Beatrice di Burgundia*, futura sposa del Barbarossa, con figure che si sovrappongono illusionisticamente alla cornice in stucco, opera di Antonio Giuseppe Bossi; sulle pareti le scene, incorniciate da uno scenografico sipario lavorato in stucco colorato, con le *Nozze del Barbarossa* e l'*Investitura del vescovo Aroldo a duca di Franconia*, firmato e datato GIO.BTTA TIEPOLO 1752. Completata questa sala, subito si dedicò alle pale della *Caduta degli angeli ribelli* e dell'*Assunta* destinate alla cappella della Residenza per passare poi alla decorazione della volta dello scalone monumentale con l'*Olimpo e i Continenti*, conclusa entro il novembre 1753. Lo spazio della visione risulta concepito come inesorabilmente lontano e il mondo delle rappresentazione risulta così fittizio, illusorio, al contrario di quanto avveniva nell'estetica barocca, in cui lo spazio, anche se infinito, manteneva un certo grado di realtà.

Villa Valmarana e di nuovo Venezia

Lasciata Würzburg l'8 novembre 1753, tornò a Venezia dove l'8 maggio consegnò alla chiesa di San Polo la tela con l'*Apparizione della Madonna a san Giovanni Nepomuceno* e nel 1754 iniziò la decorazione della chiesa della Pietà a Venezia, realizzando per la volta della navata l'affresco con l'*Incoronazione di Maria immacolata*.

Nel 1757 realizzò la decorazione di Villa Valmarana presso Vicenza, decorando nel corpo principale la sala centrale detta di *Ifigenia* e i quattro ambienti attigui detti Sala dell'*Iliade*, Sala dell'*Eneide*, Sala dell'*Orlando Furioso* e Sala della *Gerusalemme liberata*. Il programma iconografico probabilmente era suggerito dalla passione per l'epica classica e l'epopea cavalleresca del committente Giustino Valmarana, morto proprio nel 1757. Nel *Sacrificio d'Ifigenia*, la fonte è identificabile con l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, soggetto ripreso variamente nell'opera lirica: mentre il sacerdote sta per affondare il coltello nelle carni della povera vittima, Diana fa apparire una cerbiatta da sostituire a Ifigenia sull'altare, tra lo stupore di tutti; l'unico a non accorgersi di nulla è Agamennone in quanto si sta coprendo il volto con il mantello, affranto dal dolore. In questa sala la partizione architettonica, del Mengozzi Colonna, funge da sostegno della cornice reale creando l'illusione della continuità tra spazio dipinto e reale. Nel soffitto Tiepolo dipinse *Diana ed Eolo*, con la dea ripresa nell'atto di comandare l'apparizione della cerbiatta per cambiare il sacrificio, ed Eolo che può far soffiare nuovamente i venti.

Minerva trattiene Achille dall'uccidere Agamennone, affresco nella Sala dell'Iliade, Villa Valmarana

Nella Sala dell'*Iliade*, strutturò l'affresco con *Minerva trattiene Achille dall'uccidere Agamennone* in modo che i tre personaggi principali fossero come su di un proscenio per porre la folla dei guerrieri nel fondo come se si trattasse del coro teatrale. Nelle sale dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme Liberata*, trattò la narrazione in modo più episodico con gli affreschi, per lo più a tema dal tono più intimo e sentimentale – forse dovuto all'influenza del figlio Giandomenico – racchiusi in incorniciature di gusto rocaille. Nella Foresteria affrescò la Sala dell'Olimpo e forse anche quella del Carnevale, affidando invece le altre alla mano di Giandomenico.

Sempre per la stessa famiglia vicentina eseguì anche la perduta decorazione di Palazzo Trento Valmarana. Nello stesso periodo e sempre nel vicentino dipinse la pala dell'*Apoteosi di san Gaetano Thiene* per la chiesa di Rampazzo su commissione della famiglia Thiene.

Tornato a Venezia operò a Ca' Rezzonico, affrescando i due soffitti con l'*Allegria nuziale* e *La Nobiltà e la Virtù accompagnano il Merito verso il tempio della Gloria* in occasione del matrimonio tra Ludovico Rezzonico e Faustina Savorgnan.

Santa Tecla libera la città di Este dalla peste, dettaglio, Este, Duomo

Il 30 settembre 1759 consegnò la pala *San Silvestro battezza l'imperatore Costantino* per l'altare maggiore della chiesa di San Silvestro a Folzano (frazione di Brescia) e il 24 dicembre quella per il Duomo di Este con *Santa Tecla che libera Este dalla peste*. Di nuovo a Udine, sempre nello stesso anno, eseguì assieme al figlio Giandomenico gli affreschi dell'oratorio della Purità a Udine.

Nel 1760 eseguì il *Trionfo di Ercole* per il Palazzo Canossa a Verona, che sarà gravemente danneggiato durante la seconda guerra mondiale; nello stesso anno ricevette la commissione per l'affresco dell'*Apoteosi della famiglia Pisani* nel salone di Villa Pisani a Stra. In questo grande lavoro, l'ultimo di Tiepolo in Italia, a essere esaltati non sono i fondatori o i personaggi illustri del casato, fatto particolare, ma gli stessi membri a quel tempo viventi. Nello stesso periodo realizzò anche la pala d'altare del *Miracolo di Sant'Antonio* per il Duomo di San Michele Arcangelo a Mirano.

L'epilogo: Madrid

Nel 1761 Carlo III di Spagna chiamò Tiepolo a Madrid per decorare a fresco le sale del nuovo Palazzo Reale. Il pittore, partito assieme ai figli Lorenzo e Giandomenico il 31 marzo 1762, giunse a Madrid il 4 giugno e prese dimora in Plaza de San Martín. Giambattista aveva accettato l'incarico ed il viaggio di controvoglia, era dovuta intervenire in aiuto della diplomazia spagnola anche quella veneziana per arrivare a convincerlo.[14] Recava comunque con sé il bozzetto per il vasto soffitto della Sala del Trono, preparato nell'ultimo mese, il cui tema l'anno precedente gli era stato illustrato, con tutte le indicazioni del caso, dal conte Felice Cazzola, uno dei rappresentanti di Carlo III a Venezia.[15] Questo era l'unico incarico per cui era stato cercato. L'affresco che evocava e rappresentava la *Gloria della Spagna*, senza eccessivamente discostarsi dal progetto e col valido aiuto dei figli che seppero mimetizzarsi nello stile paterno, fu portato a termine nel 1764.[16] Il risultato fu un'antologia di tutte le tematiche ufficialmente care alla corona spagnola: attorno, i quattro continenti – fra cui spiccano le colonie americane con la caravella di Colombo –; in basso miti dell'antichità e la religione cattolica (per cui alle usate allegorie delle virtù pagane (o civili) accostò

quelle teologali); verso il centro il trono di Spagna tra le statue di Minerva (ma era Ercole nel bozzetto) e Apollo; in un angolo inserì due colonne – chiaro riferimento alle Colonne d'Ercole e al motto *Plus ultra* che si era dato Carlo V per sottolineare la potenza marittima.[17]

La *Fuga in Egitto in barca*

Fu solo allora che il Re, soddisfatto dell'esito, commissionò altri due affreschi a soffitto: l'*Apoteosi di Enea* nella sala degli Alabardieri e l'*Apoteosi della monarchia spagnola* nell'Anticamera della regina, conclusi nel 1766.[18] Il primo dei dipinti citati (non sappiamo in quale ordine vennero effettivamente realizzati: per entrambi fu approntato un bozzetto preparatorio) viene oggi considerato il meno riuscito: nella movimentata rappresentazione composta a spirale troviamo in basso Vulcano che forgia le armi, poi Enea che con il suo gruppo sale verso la madre Venere che sta al centro attorniata dalle Grazie, e al lato opposto, sulla sommità delle nuvole, appare Mercurio.[19] Il migliore fra tutti gli affreschi tiepoleschi della reggia viene considerato il più piccolo, l'*Apoteosi della monarchia spagnola*. In basso a sinistra, sotto un Nettuno che porta i doni del mare, un muscoloso Ercole pare voler divellere una delle sue colonne per aprire alla Spagna lo spazio dell'oceano; a destra Marte e Venere discutono assieme sotto una torre fortificata, forse simbolo del potere spagnolo; verso il centro è il gruppo della monarchia vigilata da Apollo e con Mercurio che scende in volo portando la corona; su tutto, in alto quasi nascosto, domina Giove.[20]

A gennaio del 1767 fu lo stesso Giambattista a proporsi per realizzare alcune pale per la chiesa del convento di San Pasquale Baylon ad Aranjuez, allora in costruzione (la cosa curiosa fu che dovette anche assicurare di essere un buon pittore su tela). Due mesi dopo il re gli mandò a dire che si sarebbe pronunciato solo dopo aver preso visione dei bozzetti, che Tiepolo riuscì ad inviare presto (era stato scoraggiato dal tentare di presentarli lui stesso). Quando il pittore fece comunicare che le tele erano pronte dovette cercare anche informazioni sul da farsi visto che la chiesa non era ancora conclusa. Cercò anche cenni di approvazione presso padre Joaquin de Eleta, confessore di Carlo III e sovrintendente dei lavori, che non gli rispose. Solo più tardi con la mediazione di Miguel de Mùzquiz, divenuto ministro delle finanze, ricevette come risposta la notizia che il re gli affidava un nuovo incarico: la decorazione della cupola di Sant'Ildefonso nel palazzo reale della Granja. Comunque i teleri dovettero restare nello studio dei Tiepolo fino al maggio del 1770, quando la chiesa venne consacrata e Giambattista era deceduto da più di un mese. Il complesso consisteva di sette tele: per l'altar maggiore la *Visione di san Pasquale* (ora divisa in due frammenti al Prado); per le due cappelle absidali laterali a sinistra l'*Immacolata concezione* e a destra *San Francesco riceve le stimmate* (ora ambedue al Prado); nei due altari per ogni fianco della navata, verso il presbiterio a sinistra *San Giuseppe col Bambino* (ora ridotto in tre frammenti divisi tra il Detroit Institute of Arts, il Prado e le Courtauld Institute Galleries) e di fronte *San Carlo Borromeo medita sopra il Crocifisso* (ora ridotto drasticamente al Cincinnati Art Museum – quest'unico telero non fu mai installato perché la dedicazione dell'altare era mutata a quella del *Crocifisso*); le pale per gli ultimi due altari erano previste di forma ovale con *San Pietro di Alcantara* sulla sinistra (ora al Palazzo Reale di Madrid) e *Sant'Antonio da Padova col Bambino Gesù* sulla destra (ora al Prado). Soltanto dei due ovali non ci sono pervenuti anche i bozzetti. Tutte le pale evitano la presenza di figure umane oltre quella del santo (solo in quella di Sant'Antonio – soluzione per altro originale – sbuca da una porta un frate testimone del prodigio) in spazi rarefatti con il risultato di una accentuata misticità. Già nel novembre del 1770 Carlo III decise di sostituire tutte le tele con opere di Anton Raphael Mengs e dei suoi allievi Francisco Bayeu e Mariano Salvador Maella che furono collocate tra il 1772 e il 1775.[21]

Alla fine del 1769, affrontando il nuovo incarico reale della Granja, Tiepolo riuscì a predisporre alcuni disegni ed un bozzetto del *Trionfo dell'Immacolata concezione* (sicuramente identificabile con quello posseduto dalla National Gallery di Dublino), ma era già inverno e si sarebbe dovuta attendere la buona stagione successiva per lavorare all'affresco, stagione che Giambattista non poté vedere.[22]

Preso dai notevoli incarichi reali dilatati nel tempo dal protocollo burocratico e dall'accentramento decisionale nella persona del re, Tiepolo non ebbe granché modo di acquisire commissioni private: nel periodo spagnolo si possono plausibilmente collocare solo un piccolo gruppo di opere. È il caso della piccola tela *Venere affida Cupido al Tempo*, collegabile comunque all'entourage reale, che fu la sua ultima opera a carattere profano; o del grande dipinto *Abramo e gli angeli*, con un'impostazione decisamente classicheggiante e viste le dimensioni destinato ad un cliente con una discreta disponibilità finanziaria. Sono interessanti alcune piccole tele trattate accuratamente, e quindi sicuramente non bozzetti, dipinte per una fruizione devozionale privata, forse anche da Tiepolo per sé stesso: una *Deposizione*, un'*Annunciazione* e un altro *Abramo e gli angeli*. Oltre a queste ultime la critica ha puntato l'attenzione sulle quattro telette dedicate alla *Fuga in Egitto* considerandole, nella malinconica rappresentazione di paesaggi desolati e di un viaggio faticoso, come manifesto e nostalgico desiderio di fuga dell'autore e di ritorno all'amata casa.[23]

Quando ormai il suo grande prestigio stava tramontando, travolto dall'onda della nuova moda neoclassica, Tiepolo improvvisamente morì a Madrid.

Opere

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Opere di Giovanni Battista Tiepolo***.

- *Ultima cena*, 1738 ca, Desenzano del Garda, Duomo di Santa Maria Maddalena
- *Apparizione della Vergine a san Filippo Neri*, 1739-1740, pala d'altare, Camerino, chiesa di San Filippo.
- *Apollo e Marsia*, 1720-1722, olio su tela, 100 x 135 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- *Martirio di san Bartolomeo*, 1722, olio su tela, 167 x 139 cm, Venezia, Chiesa di San Stae.
- *Bellerofonte e il cavallo Pegaso*, 1723 ca, affresco, Venezia, Palazzo Sandi.
- *Ratto di Europa*, 1721 ca, olio su tela, 99 x 134 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- *Crocifissione con il ritratto del committente Marino Ferrazzi, farmacista di Burano,* 1724-26, olio su tela cm 295 x 492, Burano. Duomo di San Martino.
- *Abramo e gli angeli*, 1730 ca, olio su tela, 140 x 120 cm, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.
- *Mosè salvato dalle acque*, 1730 ca, olio su tela, 202 x 342 cm, Edimburgo, National Galleries of Scotland (https://www.nationalgalleries.org/).
- *Agar e Ismaele nel deserto*, 1732, olio su tela, 140 x 120 cm, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.
- *Educazione della Vergine*, 1732, olio su tela, Venezia, Chiesa di Santa Maria della Fava.
- *Predica di Giovanni Battista*, 1732-1733, affresco, 350 x 300 cm, Bergamo, Cappella Colleoni.
- *Decollazione del Battista*, 1732-1733, affresco, 350 x 300 cm, Bergamo, Cappella Colleoni.

Ritratto di Antonio Riccobono presso la Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi e del Seminario Palazzo Roverella, Rovigo

- *Trionfo di Zefiro e Aurora*, 1734-1735, olio su tela, 395 x 225 cm, Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.
- *Ritratto di Antonio Riccobono*, 1734 ca, olio su tela, 102 x 89 cm, Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi e del Seminario, Palazzo Roverella.
- *Danae e Giove*, 1736, olio su tela, Stoccolma, Universitet Konsthistoriska Institutionen.
- *Martirio di sant'Agata*, 1736, olio su tela, Padova, Basilica del Santo
- *Alabardiere in un paesaggio,*1736, olio su tela, 205 x 132 cm, Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli
- Galleria degli Arazzi, 1740, Palazzo Clerici, Milano
- *La Caduta della Manna*, 1740, olio su Tela, 1000 x 525 cm Verolanuova, Basilica Romana Minore San Lorenzo
- *Il Sacrificio di Melchisedech*, 1740, olio su Tela, 1000 x 525 cm, Verolanuova, Basilica Romana Minore San Lorenzo
- *Gloria di Ognissanti*, (*Pala del Paradiso*) 1734, pala altare maggiore, 383 x 236 cm, Chiesa di Tutti i Santi, Rovetta, Bergamo.
- *Salita al Calvario*, 1738-1740, presbiterio, Chiesa di Sant'Alvise, Venezia
- *Incoronazione di spine*, 1737-1740, navata destra, Chiesa di Sant'Alvise, Venezia

San Patrizio vescovo d'Irlanda, Padova, Musei Civici

- *Arringa della regina Zenobia ai suoi soldati*, 1737-1740, olio su tela, 261,4 x 365,8 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.
- *Flagellazione*, 1737-1740, navata destra, Chiesa di Sant'Alvise, Venezia
- *Santi Ermacora e Fortunato*, 1737, cappella dei Santi Ermacora e Fortunato, Duomo, Udine
- *Caduta della manna*, 1738-40, olio so tela, 1000 x 550 cm, transetto sinistro, Chiesa di S. Lorenzo, Verolanuova, Brescia
- *Sacrificio di Melchisedec*, 1738-40, olio su tela, 1000 x 550 cm, transetto sinistro, Chiesa di S. Lorenzo, Verolanuova, Brescia
- *Banchetto di Antonio e Cleopatra* (1743)
- *Ritratto di Antonio Riccobono* (1740-45), Accademia dei Concordi, Rovigo
- *Mecenate offre le belle arti all'imperatore Augusto* (1745)
- *Martirio di san Giovanni vescovo*, 1745, presbiterio Duomo di Bergamo
- *Incontro di Antonio e Cleopatra* (1748)
- *Scena storica*[24], 1749 - 1750, tela/ pittura a olio, Civici musei e gallerie di storia e arte Castello di Udine
- *Martirio di sant'Agata*, 1755, olio su tela, Berlino, Gemäldegalerie
- *San Patrizio vescovo d'Irlanda*, olio su tela, Padova, Musei civici
- *Sacrificio d'Ifigenia*, 1757, olio su tela, Vicenza, Villa Valmarana.
- *I santi Fedele da Sigmaringen e Giuseppe da Leonessa calpestano l'Eresia*, 1752-1758, olio su tela, Parma, Galleria nazionale
- *La morte di Giacinto* 1753-54 (287 x 235) Madrid Collezione Thyssen-Bornemisza
- *L'ingresso del gonfaloniere Piero Soderini in Firenze nel 1502*, 1754, tela, Roma, Ambasciata di Svizzera[25]

- *San Silvestro battezza Costantino*, 1757-1759, olio su tela, 324 x 172 cm, altare maggiore, Chiesa di San Silvestro, Folzano, Brescia
- *Santa Tecla libera la città di Este dalla peste*, modelletto preparatorio, 1758-1759, olio su tela, 81,3 x 44,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
- *Santa Tecla libera la città di Este dalla peste*, 1759, olio su tela, 675 x 390 cm, Este, Duomo
- *Cucina di Pulcinella*, 1760-70, olio su tela, Collezione Cailleux, Parigi
- *Pulcinella colpevole*, 1760-70, olio su tela, ubicazione ignota
- *Madonna del cardellino*, 1767-1770, olio su tela, 62 x 49,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.
- *Apoteosi della Famiglia Pisani*, 1761-1762, affresco, Museo Nazionale di Villa Pisani, Stra, Venezia
- *Cristo nell'orto degli Ulivi*, Musei civici di Padova
- *Marte e Venere*, affresco del palazzo Pisani Moretta, Venezia
- *Fuga in Egitto in barca*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona
- *Deposizione del corpo di Cristo nel sepolcro*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona

Giambattista Tiepolo nei musei

- Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli di Torino
- Gallerie dell'Accademia di Venezia
- Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona
- Civico Museo Sartorio di Trieste

Note

1. Come ha notato Federico Montecuccoli degli Erri l'esatta data di nascita comunemente accettata – pubblicata originariamente nella monografia di Michael Levey – è errata e ormai nemmeno ricostruibile. Nell'atto battesimale di Giambattista (16 aprile 1696) il giorno di nascita è lasciato in bianco, come se si volesse precisarlo in un secondo tempo: si legge infatti «Gio. Batta [etc.] nacque li [...] del passato [mese]». Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Giambattista Tiepolo. Nuove pagine di vita privata* in Terzo Centenario, p. 69.
2. ^ Il cognome ricorda l'omonima casata patrizia, ma la famiglia del pittore non era nobile.
3. ^ Pedrocco-Gemin, p. 220.
4. ^ Pedrocco-Gemin, p. 52.
5. ^ Mauro Colombo, *Gli affreschi del Tiepolo di palazzo Casati-Dugnani*, su *milanoneisecoli.blogspot.it*, 26 giugno 2015.
6. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 286-289.
7. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 335.
8. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 330-331.
9. ^ Mina Gregori (a cura di), Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo, p.304, Cariplo, Milano, 1999
10. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 342-343.
11. ^ Massimo Favilla e Ruggero Rugolo, *Lo specchio di Armida: Giambattista Tiepolo per i Corner di San Polo*, in *Arte Veneta*, vol. 69, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 71-106.
12. ^ *Olivier Maceratesi / reconstitution dessinée du plafond de Tiepolo,à Notre Dame de Nazareth des déchaussés à Venise*, su *oliviermaceratesi.fr*.

13. ^ Una parte della critica la riteneva testardamente del 1740 circa, tuttavia allo studio dei documenti storici, dettagliati fino all'ospitale trattamento dei facchini del Tiepolo da parte dei frati, la posiziona sicuramente in quell'anno; cfr. Pedrocco-Gemin, pp. 402.
14. ^ Il Tiepolo, dopo un prima manifestazione di disponibilità al Cazzola durante un incontro informale a Palazzo Canossa di Verona, aveva ricevuto una lettera ufficiale con tanto di testo originale in castigliano e traduzione italiana incluse, oltre alla mappa del luogo da dipingere. Tiepolo tuttavia tergiversava: voleva tranquillamente finire gli impegni per i Canossa ed i Pisani. Ma evidentemente lo spirito assolutistico della monarchia spagnola esigeva risposte secche e certe. Fu così che il marchese di Squillace, segretario di stato, arrivò a convocare riguardo alla questione Sebastiano Foscarini, l'ambasciatore veneziano a Madrid. Una volta giunta a Venezia tale notizia il Tiepolo fu convocato d'urgenza dagli inquisitori di Stato che sostanzialmente lo obbligarono a partire. Cfr. Lionello Puppi, *Giambattista e Giandomenico Tiepolo artisti alla Corte di Spagna* in Terzo Centenario, pp. 444-445.
15. ^ Pedrocco-Gemin, p. 488.
16. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 195-196.
17. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 196-200.
18. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 196, 488.
19. ^ Pedrocco-Gemin, p. 200.
20. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 200, 488.
21. ^ Catherine Whistler, *Tiepolo as a Religious Artist* in Tiepolo 1696 1770, pp. 242-253; Pedrocco-Gemin, pp. 204-206, 492-495.
22. ^ Pedrocco-Gemin, pp. 208, 500.
23. ^ Pedrocco-Gemin, p. 204. In particolare: la teletta di *Venere affida Cupido al Tempo* risulta apparsa un'ultima volta nel 1970 ad una asta di Christie's; il grande *Abramo e gli angeli* è ora al Prado; la *Deposizione* è nella Collezione Hausammann di Zurigo, l'*Annunciazione* e il piccolo *Abramo e gli angeli* sono nella collezione della Duchessa di Villahermosa a Pedrola; la *Fuga in Egitto in barca* è al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona; il *Riposo nella Fuga in Egitto* è alla Staatsgalerie di Stoccarda; un altro *Riposo nella Fuga in Egitto* è nella collezione Torre e Tasso di Bellagio; la *Fuga in Egitto* è in una collezione privata di New York; Pedrocco-Gemin, pp. 496-499.
24. ^ *Visualizza Immagine* , su *46.137.91.31*. URL consultato il 26 ottobre 2015.
25. ^ *Biens culturels de la Confédération, Berne 1998.*, su *bak.admin.ch* (archiviato dall'url originale il 15 ottobre 2015).

Bibliografia

- Giulio Lorenzetti (a cura di), *Mostra del Tiepolo*, Venezia, Alfieri, 1951.
- Antonio Morassi, *G. B. Tiepolo*, Londra, Firenze, Phaidon, Sansoni, 1955.
- Anna Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Aldo Rizzi (a cura di), *Mostra del Tiepolo*, Milano, 1971.
- Filippo Pedrocco e Massimo Gemin, *Giambattista Tiepolo – i dipinti, opera completa*, Venezia, Arsenale, 1993.
- Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza di Giambattista Tiepolo – Lo sviluppo trionfale del Tiepolo e il suo esilio a Madrid*, in *La Pittura nel Veneto: Il Settecento*, vol. 1, Milano, Electa, 1996, pp. 314-362, 393-475.
- Adriano Mariuz, *Giambattista Tiepolo*, in *Splendori del Settecento veneziano*, Milano, 1995, pp. 217-257.
- (EN) Keith Christiansen (a cura di), *Giambattista Tiepolo, 1696–1770*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996. URL consultato il 26 agosto 2019.

- Lionello Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita - Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia-Vicenza- Udine-Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996)*, Quaderni di Venezia Arti, n. 4, Padova, Il Poligrafo, 1998.
- Adriano Mariuz, *Tiepolo*, a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Cierre, 2008, ISBN 978-88-8314-491-2.

Voci correlate

- Pittura veneta
- Premio Tiepolo

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Giambattista Tiepolo**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Giambattista Tiepolo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Battista_Tiepolo?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Tièpolo, Giambattista*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Giuseppe Fiocco, *TIEPOLO, Giambattista*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937.
- (**EN**) *Giambattista Tiepolo*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Enrico Lucchese, *TIEPOLO, Giambattista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 95, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2019.
- *Giambattista Tiepolo*, in *Dizionario biografico dei friulani. Nuovo Liruti online*, Istituto Pio Paschini per la storia della Chiesa in Friuli.
- *Giambattista Tiepolo*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- (**ES**) *Giambattista Tiepolo*, in *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia.
- *Opere di Giambattista Tiepolo*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Giambattista Tiepolo*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Bibliografia di Giambattista Tiepolo*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- *Opere conservate ad Udine*, su *initaly.com*. URL consultato il 6 settembre 2005 (archiviato dall'url originale il 9 marzo 2010).
- Myriam Pilutti Namer, *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, su *Osservatorio mostre e musei*, Scuola Normale Superiore di Pisa. URL consultato il 26 agosto 2019. (Recensione della mostra a Udine, Castello, 4 giugno - 4 dicembre 2011)
- Fabrizio Federici, *Tiepolo nero. Opera grafica e matrici incise*, su *Osservatorio mostre e musei*, Scuola Normale Superiore di Pisa. URL consultato il 26 agosto 2019. (Recensione della mostra a Roma, Calcografia, 18 aprile - 3 giugno 2012)
- (**EN**) Keith Christiansen, *Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770)*, su *Metropolitan Museum of Art*. URL consultato il 26 agosto 2019.
- *Tiepolo Giovanni Battista, biografia*, su *Disegno d'Arte*., (**RU**) *Tiepolo Giovanni Battista, immagini*, su *Disegno d'Arte*. URL consultato il 26 agosto 2019.

- Domenico Sedini, *Giambattista Tiepolo*, su *Artgate*, Fondazione Cariplo, 2010.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 71399712 (https://viaf.org/viaf/71399712) · ISNI (EN) 0000 0001 2138 6633 (http://isni.org/isni/0000000121386633) · SBN CFIV018292 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV018292?core=autoriall) · BAV 495/74099 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_74099) · CERL cnp00396700 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00396700) · Europeana agent/base/62274 (https://data.europeana.eu/agent/base/62274) · ULAN (EN) 500018523 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500018523) · LCCN (EN) n80045041 (http://id.loc.gov/authorities/names/n80045041) · GND (DE) 118622625 (https://d-nb.info/gnd/118622625) · BNE (ES) XX974354 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX974354) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX974354) · BNF (FR) cb11958435k (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11958435k) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11958435k) · J9U (EN, HE) 987007271881105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007271881105171) · NSK (HR) 000187425 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000187425) · NDL (EN, JA) 00559037 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00559037) · CONOR.SI (SL) 8557923 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/8557923) · WorldCat Identities (EN) lccn-n80045041 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n80045041)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giambattista_Tiepolo&oldid=133242332"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 apr 2023 alle 18:29.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Guardi (famiglia)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

I **Guardi** sono stati un'importante famiglia di pittori che per tre generazioni ha realizzato opere artistiche nel Veneto, in Lombardia e a Vienna, opere di carattere rococò e vedutista, lasciandoci una immagine suggestiva di Venezia, città che divenne per tanto tempo la loro principale residenza.

Indice

Le origini

Domenico (Mastellina, 22 maggio 1678 - Venezia, 16 ottobre 1716)

Gianantonio (Vienna, 27 maggio 1699 – Venezia, 23 gennaio 1760)

Francesco (Venezia, 5 ottobre 1712 – Venezia, 1º gennaio 1793)

Nicolò (Venezia, 9 dicembre 1715 - Venezia 1786)

Maria Cecilia (Venezia, 1703 – Venezia, 1779)

Giacomo (Venezia, 13 aprile 1764 – Venezia, 3 novembre 1835)

Note

Bibliografia

Voci correlate

Collegamenti esterni

Giacomo Guardi, *Piazza San Marco a Venezia*, 1795

Le origini

I Guardi hanno svolto la loro attività artistica di pittori dalla seconda metà del XVII secolo fino alla prima metà del XIX coprendo tre generazioni. La famiglia è originaria di Commezzadura nella Val di Sole documentata dal XVI secolo[1], e investita dal titolo nobiliare da Ferdinando III.

Il capostipite *Guardo de Guardi* non aveva avuto nessun privilegio da questo titolo non essendo primogenito, e avendo una famiglia numerosa da mantenere si trovò in difficoltà economica. Fu proprio per questo motivo che mandò il suo primo figlio Domenico a Vienna da uno zio canonico della cattedrale di Santo Stefano che avrebbe potuto avviarlo nella carriera artistica[2].

Domenico (Mastellina, 22 maggio 1678 - Venezia, 16 ottobre 1716)

Domenico, figlio di Guardo, nacque a Mastellina e fu il primo della famiglia a intraprendere la carriera di pittore[3].

Venne mandato dal padre a Vienna presso il canonico Giovanni, zio paterno, che avrebbe dovuto aiutarlo ad iniziare la carriera artistica. Domenico mantenne contatti con la comunità di emigranti provenienti dalla Val di Sole diventando amico del pittore Antonio Bellucci, amicizia importante tanto che questi gli fece da padrino al battesimo del primo figlio Gianantonio. Lavorò per la famiglia Giovanelli che aveva proprietà sia nel Veneto nella bergamasca e nel Tirolo, questo sarà un contatto importante anche per la carriera dei figli nati dal matrimonio con Maria Claudia Pichler. Difficile stilare l'elenco delle sue opere, Domenico morì a soli trentasette anni a Venezia nella contrada di Santa Maria Formosa, dopo una breve malattia lasciando la sua bottega ai sei figli tra i quali Gianantonio, Francesco e Nicolò che proseguirono la carriera paterna.

La figlia Maria Cecilia Guardi dopo la sua morte andò in sposa al pittore Giambattista Tiepolo.

Antonio Guardi, *Storie dell'arcangelo Raffaele*, 1750-53

Gianantonio (Vienna, 27 maggio 1699 – Venezia, 23 gennaio 1760)

Gianantonio figlio primogenito di Domenico, si trovò orfano a soli 16 anni con l'obbligo della gestione di una bottega e la famiglia paterna da sostenere. Furono i Giovanelli a commissionare a lui e al fratello Francesco i primi lavori. Successivamente il pittore lavorò per Johann Matthias von der Schulenburg, ma non riuscì mai ad ottenere lavori remunerativi.

Imparò presso la sua bottega Casanova, che dichiarò che quelli erano stati anni difficili. Realizzò il ciclo delle *storie di Tobia* sul parapetto dell'organo per la Chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia, e qui visibile la sua tecnica di grandi pennellate che smangia i contorni delle figure con forti variazione di colore. Fu considerato uno dei rappresentanti del Rococò veneziano[4].

Francesco (Venezia, 5 ottobre 1712 – Venezia, 1º gennaio 1793)

Francesco figlio di Domenico, rimasto orfano giovanissimo, lavorò alla bottega ereditata dal padre con il fratello Gianantonio, e con lui lavorò presso i Giovanelli, anche se poi i due fratelli seguirono strade differenti. Lavorò presso Michele Marieschi. Al pittore sono assegnati ben 850 lavori, alcuni per chiese altri per collezioni private. Sposò nel 1757 Maria Mathea Pagani, figlia del defunto pittore Matteo Pagani che morirà di parto nel 1769, dando alla luce il suo terzo figlio. Si iscrive nella Fraglia dei pittori veneziani[5]. Francesco formò con il Canaletto, Bernardo Bellotto, la scuola di vedutisti veneziani, genere pittorico nato nel Settecento che si occupava di paesaggi o di città riprese dal vero. Della famiglia è sicuramente l'artista maggiormente conosciuto.

Francesco Guardi, *Canal Grande e chiesa di Santa Maria della Salute*

Nicolò (Venezia, 9 dicembre 1715 - Venezia 1786)

Nicolò aveva solo un anno quando rimase orfano di padre Domenico, sicuramente crebbe seguendo la scuola del fratello Gianantonio.

Poco si conosce della sua attività pittorica se non fosse nominato nel catalogo di don Giovanni Vianelli di Chioggia dove viene definito *paesaggista di nome*. Il sacerdote era uno dei più grandi estimatori del fratello Francesco. Sicuramente egli lavorò all'ombra dei due fratelli, a lui vengono attribuite le tele del 1745 e 1753

presenti nel Museum of art di Baltimora raffiguranti la *Chiesa della Salute* e il *Canal Grande a san Geremia*, e quattro tele con l'Accademia di Vienna del 1744.

Maria Cecilia (Venezia, 1703 – Venezia, 1779)

Maria Cecilia era figlia di Domenico. Rimasta orfana di padre molto giovane e trovandosi in difficili condizioni economiche, si sposò a soli sedici anni con Giambattista Tiepolo ventitreenne, al quale diede dieci figli[6]. Il matrimonio fu celebrato segretamente perché la famiglia dello sposo non era favorevole alle nozze: la sposa, infatti, non portava una dote adeguata. Maria Cecilia verrà immortalata in alcuni dipinti del Tiepolo nei personaggi femminili di Cleopatra, Campaspe, la mitologica principessa Europa e Bithia, la figlia del faraone che salvò Mosè. Il figlio Lorenzo ne farà di lei un ritratto.[7]

Giacomo (Venezia, 13 aprile 1764 – Venezia, 3 novembre 1835)

Giacomo figlio di Francesco, proseguì le orme del padre dipingendo capricci e vedute ma non riuscì mai a raggiungere la sua notorietà né il suo livello artistico, malgrado le sue opere siano conservate nei musei di tutto il mondo. Nel 1829 egli vendette molte delle sue opere e del padre al principe Teodoro Correr[8]: se ne conservano ben 111 nel museo Correr di Venezia[9].

Giacomo Guardi, *Paesaggio nei dintorni di Venezia*

Note

1. ^ *Casa Guardi a Mastella*, su *cultura.trentino.it*, Trentino Cultura. URL consultato il 17 maggio 2017.
2. ^ *Nella terra degli avi:o Guardi*, su *ufficiostampa.provincia.tn.it*, Il Trentino, 23 dicembre 2015. URL consultato il 17 maggio 2017.
3. ^ Michele di Monte, *Guardi* (**PDF**), in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 17 maggio 2017.
4. ^ *Guardi Gianantonio*, su *settemuse.it*, *l*muse. URL consultato il 17 maggio 2017.
5. ^ *Francesco Guardi biografia*, su *uffizifirenze.it*, Uffizi Firenze. URL consultato il 17 maggio 2017.
6. ^ Le fonti non sono sempre concordanti, alcuni siti riportano un numero maggiore di figli fino a dodici
7. ^ *Il matrimonio segreto di Giambattista Tiepolo. Un grande amore, una splendida modella*, su *stilearte.it*, Stilarte. URL consultato il 3 maggio 2019.
8. ^ *Francesco Guardi intervista intorno alla mostra* (**PDF**), su *correr.visitmuve.it*, MUVE fondazione musei civici Venezia. URL consultato il 17 maggio 2017 (archiviato dall'url originale il 19 luglio 2019).
9. ^ *Guardi, Giacomo*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 16 giugno 2017.

Bibliografia

- Antonio Morassi, *Guardi: tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia, 1975.
- Filippo Pedrocco, Federico Montecuccoli degli Erri,, *Antonio Guardi*, Milano, 1992.
- Terisio Pignatti, *Francesco Guardi*, Brescia, 1971.
- Antonio Morassi, *L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, 1973.

- Rossi Bortolatto, *Francesco Guardi*, Milano, 1974.

Voci correlate

- Gianantonio Guardi
- Giacomo Guardi
- Francesco Guardi
- Vedutismo

Collegamenti esterni

- *Francesco Guardi*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 16 maggio 2017.
- *Giacomo Gurdi*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 16 maggio 2017.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 132430620 (https://viaf.org/viaf/132430620) · WorldCat Identities (EN) viaf-132430620 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-132430620)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Guardi_(famiglia)&oldid=120403463"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 mag 2021 alle 12:03.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Gianantonio Guardi

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Gianantonio Guardi, o **Giovanni Antonio** (Vienna, 27 maggio 1699 – Venezia, 23 gennaio 1760), è stato un pittore italiano.

Indice

Biografia
Note
Bibliografia
Altri progetti
Collegamenti esterni

Pala Ferri della chiesa di San Vincenzo Martire in Cerete Basso

Biografia

Educato alla pittura da suo padre Domenico Guardi[1] trentino d'origine e sposato con Maria Claudia Pichler, originaria di Egna ma trasferitosi a Vienna per lavoro[2], rimase di questo orfano a soli diciassette anni, ereditandone lo studio che condivise con i suoi due fratelli Francesco e Niccolò, dei quali fu anche maestro, e con i quali si specializzò nella realizzazione di opere a carattere sacro e di copie di celebri maestri della pittura.

Alla morte del padre sicuramente la famiglia si trovò in gravi difficoltà economiche, risulta che il giovane fosse aiutato dal nobile Giovanni Benedetto Giovanelli, del 1720 risultano pagamenti proprio da questi per la commissione di copie di quadri, probabilmente il giovane venne occupato nel ruolo di pittore che il padre occupava in precedenza[3].

Nei beni testamentari elencati dal Giovanelli nel 1731 compaiono "copie de' quadri […] fatte dalli fratelli Guardi", anche se non considerati di alto valore. Probabilmente il Guardi venne impiegato maggiormente per decori di stanze private, e di cappelle. Degli anni giovanili rimangono opere in un paio di chiese della bergamasca.

Successivamente il pittore lavorò per Johann Matthias von der Schulenburg, ma anche di questo periodo non rimane molto del suo lavoro, tanto che non venne mai sufficientemente remunerato.

il primo lavoro che gli viene completamente attribuito è la pala d'altare della famiglia Marcolla nella chiesa di Vigo Anaunia raffigurante la *Madonna con tutti i santi*.

Dal 1741 al 1743 gli vennero commissionati piccoli quadri detti *le turcherie*. Gran parte delle sue opere sono frutto della collaborazione con i suoi fratelli, per cui è difficile attribuire quale parte derivi dal suo talento.

Alla morte del Schulenburg tornò in contatto con la famiglia Giovanelli tramite Francesco Savorgnan marito di una nipote, a loro si deve l'incarico per la realizzazione della pala nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Belvedere dedicata alla *Madonna del Rosario con i santi Domenico, Giovanni Nepomuceno, Antonio Abate, Sebastiano e Marco*, ora conservata nel palazzo Attems-Petzenstein a Gorizia. Dal 1749 al 1750 realizzò il ciclo delle *storie di Tobia* sul parapetto dell'organo per la chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia, e qui visibile la sua tecnica di grandi pennellate che smangia i contorni delle figure con forti variazione di colore[4], e qui la tecnica di smaterializzazione del disegno e la riduzione compendiaria nella resa delle superfici. Si susseguirono diverse commissioni per altre chiese del Veneto.

Antonio Guardi, *Il matrimonio di Tobia*, Venezia, Chiesa dell'Angelo Raffaele

Si deve forse al cognato Giambattista Tiepolo, che ne aveva infatti sposato la sorella Cecilia, la commissione del 1754 per la Pala Ferri nella chiesa di San Vincenzo Martire a Cerete Basso, grazie alla sua presenza nella bergamasca, esattamente per la realizzazione della pala del Paradiso in Rovetta grazie ai quali è annoverato tra i pittori più importanti del rococò veneziano[5].

Minerva, Venezia, Ca' Rezzonico

Degna di nota anche la pala d'altare della Chiesa di San Martino a Pinzano al Tagliamento.

Il pittore visse sempre una situazione economica precaria, tanto che il Casanova che fu suo allievo, ricordava quegli anni come di un periodo molto duro e difficile. Risulta che ancora nel 1753 dovette vendere la tomba di famiglia nella chiesa di Santa Agata in Commezzadura.

Nel 1756 fu uno dei membri fondatori dell'Accademia veneziana, forse sempre grazie all'intervento dell'influente cognato Giambattista Tiepolo.

Ritratto di Johann Matthias von der Schulenburg, Venezia, Ca' Rezzonico

Note

1. ^ *Guardi Giovanantonio*, su *settemuse.it*, settemuse. URL consultato il 15 maggio 2017.
2. ^ Michele di Monte, *GUARDI, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003. URL consultato il 15 maggio 2017.
3. ^ Michele Di Monte, *GUARDI, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003. URL consultato il 15 maggio 2017.
4. ^ *Guardi Gianantonio, Nozze di Tobia e Sara*, su *catalogo.fondazionezeri.unibo.it*, Fondazione zeri. URL consultato il 15 maggio 2016.

5. ^ *Tiepolo Giambattista*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 15 maggio 2017.

Bibliografia

- Jane Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*. 13, p. 740-742. New York, Grove, 1996. ISBN 1-884446-00-0
- Filippo Pedrocco, Federico Montecuccoli degli Erri, *Antonio Guardi*, Milano 1992.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Gianantonio Guardi (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Antonio_Guardi?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Guardi, Giovanni Antonio*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Gianantonio Guardi*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Michele Di Monte, *GUARDI, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003.
- *Gianantonio Guardi*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Gianantonio Guardi*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 79417035 (https://viaf.org/viaf/79417035) · ISNI (EN) 0000 0001 1678 811X (http://isni.org/isni/000000011678811X) · CERL cnp01339575 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp01339575) · Europeana agent/base/73524 (https://data.europeana.eu/agent/base/73524) · ULAN (EN) 500025094 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500025094) · LCCN (EN) n85053333 (http://id.loc.gov/authorities/names/n85053333) · GND (DE) 119264951 (https://d-nb.info/gnd/119264951) · BNE (ES) XX1111073 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1111073) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1111073) · BNF (FR) cb123566781 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb123566781) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb123566781) · J9U (EN, HE) 987007262132905171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007262132905171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n85053333 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n85053333)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Gianantonio_Guardi&oldid=127120367"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 mag 2022 alle 12:15.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Francesco Guardi

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> «Spiritoso nell'inventare, sperto nell'architettura, nel contraffare i terreni, nell'espressione dell'aria e dell'orizzonte...lavora eziandio nell'età sua senile in Venezia, ch'ebbe per Patria fortunatamente.»
>
> (dal *Catalogo di quadri esistente in casa del Sig. Don Giovanni Dr. Vanelli*, 1790)

Francesco Lazzaro Guardi (Venezia, 5 ottobre 1712 – Venezia, 1º gennaio 1793) è stato un pittore italiano, cittadino della Repubblica di Venezia.

Guardi, al contrario del Canaletto, non mira, nelle sue pitture, a risultati di nitida percezione, ma propone un'interpretazione del dato reale soggettiva ed evocativa, realizzando immagini di città evanescenti e irreali e raggiungendo a volte una sensibilità definibile pre-romantica, grazie allo sfaldamento delle forme e a malinconiche penombre.

Ritratto di Francesco Guardi

Autore	Pietro Longhi
Data	1764
Tecnica	olio
Dimensioni	132×100 cm
Ubicazione	Ca' Rezzonico, Venezia

Indice

Biografia
- L'apprendistato con il fratello
- Pittore indipendente
- La tarda attività

Le *vedute* e i *capricci*

***L'impressionismo* del Guardi**

Opere

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Francesco Lazzaro Guardi, figlio del pittore Domenico Guardi (1678–1716) e di Maria Claudia Pichler, viene battezzato il 5 ottobre 1712 nella chiesa veneziana di Santa Maria Formosa; entrambi i genitori appartengono alla piccola nobiltà trentina di Mastellina in Val di Sole.[1] Il padre muore il 16 ottobre 1716 lasciando la vedova e i figli Gianantonio, Maria Cecilia, Francesco e Nicolò: il primogenito Gianantonio eredita la bottega paterna; la secondogenita Maria Cecilia sposa il 21 novembre 1719 il grande pittore Giovanni Battista Tiepolo.

L'apprendistato con il fratello

La prima notizia sull'attività artistica di Francesco risale al 15 dicembre 1731, quando il conte veneziano Giovanni Benedetto Giovannelli cita nel suo testamento quadri eseguiti *dai fratelli Guardi*; secondo il Morassi, nella bottega del fratello, Francesco apprende "quella pittura illusionistica, cioè tutta a strappi e sfregature a macchie, la quale non indulgeva punto allo studio del disegno in senso accademico e dei volumi ben definiti, per affidare tutto il suo peso agli effetti luministici in un'atmosfera estremamente variata".

Verso il 1735 sarebbe passato nella bottega di Michele Marieschi, pittore di vedute e di *capricci*, architetto e quadraturista, rimanendovi fino alla morte di questi nel 1743. Al 13 ottobre 1738 risale la prima notizia positiva dell'opera di Francesco Guardi, fornita da don Pietro Antonio Guardi, parroco di Vigo d'Anaunia (Trento), e zio di Gianantonio e Francesco, che attesta la consegna nella sua parrocchia di tre lunette, giunte da Venezia e opera dei suoi due nipoti.

Francesco lavora insieme con il fratello maggiore Gianantonio, a quest'epoca molto più quotato, circostanza che rende disagevole distinguere con precisione, seppure ve ne siano, le opere che gli possono essere interamente attribuite. Viene datata intorno al 1740 la prima opera firmata, un *Santo adorante l'Eucaristia*, copia parziale e reinterpretata, secondo i canoni di Federico Bencovich, della pala del Piazzetta dei *Santi Giacinto, Lorenzo e Bertrando* del 1739 nella chiesa dei Gesuati.

Santo adorante l'Eucaristia

Autore	Francesco Guardi
Data	ca. 1740
Tecnica	olio su tela
Dimensioni	87×69 cm
Ubicazione	Museo Nazionale, Trento

Francesco trae dal Bencovich una lettura drammatica e pateticamente espressionistica, un santo "*bruciante di un'estasi macerata, quasi aggressiva*" (Ragghianti), costruendo la figura in forte rilievo plastico pur mantenendo una nervosa vibrazione di tocco. È la stessa pennellata vibrante che costruisce il vasto paesaggio della *Burrasca* di Zurigo, recuperando, con il tramite di Salvator Rosa e di Marco Ricci, e caricando di un impulso espressivo sconosciuto un tema prediletto della cultura olandese del Seicento.

Non prima del 1747 si possono datare due tavole di figure allegoriche, interpretate come *La Carità* e *La Speranza*, ora al Ringling Museum di Sarasota. Dal 1750 al 1752 vengono dipinte sette tele nel parapetto della cantoria della chiesa veneziana dell'Angelo Raffaele rappresentanti le *Storie di Tobiolo*; da tempo attribuite a Ludovico Dorigny,

Miracolo di un santo domenicano

poi a Gianantonio Guardi, questi straordinari capolavori vengono attribuiti nel 1919 a Francesco dallo storico dell'arte Giuseppe Fiocco, attribuzione poi variamente confermata o contestata da altri studiosi che vi vedono ora la paternità di Gianantonio Guardi, ora una collaborazione dei due fratelli: attualmente è nuovamente prevalente l'attribuzione a Gianantonio.

Alla produzione di figure alterna quella di vedute e capricci, mantenendo la stesura pittorica trepidante, tipica del fratello, e disponendola in un'impalcatura formale coerente ma maggiormente variegata, con l'articolazione di profili figurativi zigzaganti e un tono sentimentale teso e introspettivo. Nelle vedute giovanili, come la *Piazza San Marco* di Londra e la *Veduta di San Giorgio* di Glasgow, è attento sia all'esempio del Canaletto che a quello di Luca Carlevarijs.

Autore	Francesco Guardi
Data	1763
Tecnica	olio
Dimensioni	72×79 cm
Ubicazione	Kunsthistorisches Museum, Vienna

Il 15 febbraio 1757 Francesco sposa Maria Mathea Pagani, figlia del defunto pittore Matteo Pagani, nata il 19 maggio 1726. Il 22 gennaio 1760 muore Gianantonio Guardi; il 25 agosto nasce Vincenzo, il primo figlio di Francesco, il quale s'iscrive l'anno dopo nella Fraglia dei pittori veneziani.

Pittore indipendente

Nel 1763 lavora a Murano, nella chiesa di San Pietro Martire, dove produce il *Miracolo di un santo domenicano*, forse san Gonzalo d'Amarante, in seguito a Vienna si orienta decisamente su Alessandro Magnasco nella costruzione distorta e allucinata delle figure, di un espressionismo accentuato e con una struttura anticonvenzionale del dipinto, che ha un andamento zigzagante.

Tra le opere tarde dell'artista sono da ricordare per la loro importanza le *Solennità dogali*, una serie di dodici tele che ricordano le cerimonie svoltesi nel 1763 in occasione dell'elezione a doge di Alvise IV Mocenigo; i dipinti sono tratti da incisioni del Brustolon, derivate da disegni del Canaletto, ma l'impianto canalettiano si dilata, divenendo un pretesto per inserire una formicolante stesura pittorica: le piccole figure, le *macchiette*, sono più definite e vitali, meno slabbrate, con un'esaltazione della forma e del colore di segno nuovo.

Il doge sul Bucintoro presso la riva di sant'Elena

Autore	Francesco Guardi
Data	1766
Tecnica	olio su tela
Dimensioni	66×100 cm
Ubicazione	Musée du Louvre,

Il 13 aprile 1764 nasce Giacomo, il secondo figlio di Francesco che termina in quel mese *Il ponte di Rialto dalle Fondamenta del Carbon* e la *Piazza San Marco verso la Chiesa e l'Orologio*; il 14 gennaio 1769 nasce il terzo figlio, Giovanni Battista, che muore tre giorni dopo e il 27 gennaio muore anche la moglie Maria Mathea per le complicazioni del parto.

	Parigi

Nelle vedute mature il rapporto con il Canaletto tende ad attenuarsi, come si legge nella *Piazzetta*, conservato nella Ca' d'Oro di Venezia, che vibra in una stesura nervosa, ancora debitrice del Magnasco. Al 1778 risalirebbe *La Santissima Trinità appare ai santi Pietro e Paolo* della parrocchiale di Roncegno, di impianto solido, con una stesura pittorica corrusca e un tono severo.

La tarda attività

Casa di Guardi a Cannaregio

La sua fase tarda conosce diverse ma coerenti esperienze: nel gennaio 1782 gli arciduchi russi Paolo Petrovic e Maria Teodorovna, chiamati *Conti del Nord*, visitano Venezia, onorati con festeggiamenti pubblici e Guardi ottiene dal governo veneziano di ricordare l'avvenimento in sei tele - quattro di esse sono andate disperse; nello stesso anno è incaricato, tramite l'ispettore della Belle Arti, Edwards, per 40 zecchini, della commissione di dipingere 4 tele commemorative della visita di papa Pio VI a Venezia, avvenuta in maggio.

Il 15 aprile 1784 una mongolfiera si alza dal bacino di San Marco e il Guardi riprende l'episodio nella sua *Ascensione della mongolfiera del conte Zambeccari*; il 12 settembre è ammesso all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove nella cerimonia della sua accettazione viene esaltata la sua *creatrice fantasia*. Nel 1786 muore il fratello Nicolò.

Nel 1788 il doge Alvise Mocenigo autorizza l'editore Gabriele Marchiò a stampare i dipinti del *celebre Francesco Guardi.*

Il processo di costruzione della forma per via puramente cromatica è evidente in tutte le opere tarde, come nel *Concerto di dame* di Monaco di Baviera, che raffigura una *cantata* eseguita il 20 gennaio 1782 da un coro di 80 orfane, dove i ballerini sembrano fiammelle guizzanti sul tono scuro del dipinto; un fantastico luminismo ripetuto nel *Rio dei Mendicanti* come nella *Facciata di palazzo con scalinata* dell'Accademia Carrara di Bergamo, fino all'*Incendio degli olii a San Marcuola*, che rievoca in due tele un dramma realmente avvenuto il 29 dicembre 1789 attraverso animati accenti di cromatismo magico.

Pittore prolifico continua a realizzare capolavori anche in età estrema come la *Regata sul Canal Grande davanti a Palazzo Mocenigo della Trezza*, vibrante e luminosa ripresa del passaggio delle gondole in gara davanti all'Ambasciata di Francia, datata 1791 e considerata tradizionalmente l'ultima sua opera autografa.

Concerto di dame al Casino dei Filarmonici

Autore	Francesco Guardi
Data	1782
Tecnica	olio su tela
Dimensioni	68×91 cm
Ubicazione	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera

Francesco Guardi muore il primo gennaio 1793 nella sua casa veneziana di Cannaregio, in campiello de la Madonne, *dopo un mese di continuo decubito a letto per vomito polmonare, con febbre continua e gonfiore agli arti inferiori e ventre*. Giacomo Guardi continua,

imitandola, l'attività paterna: nel 1829 venderà tutta la collezione dei disegni suoi e del padre a Teodoro Correr, il fondatore del noto museo veneziano.

Le *vedute* e i *capricci*

Alla fine del Seicento inizia, e si sviluppa per tutto il Settecento, il turismo europeo; nobili e borghesi benestanti, soprattutto inglesi e francesi, visitano l'Italia, culla, con la Grecia, della civiltà occidentale, per formarsi o completare la propria educazione, per acquistare opere e oggetti d'arte e d'antiquariato; gli intellettuali, per approfondire o provare l'emozione della diretta visione di quanto hanno studiato sui libri; Venezia, per l'unicità dei suoi ambienti, Firenze, per l'arte rinascimentale, Roma, per l'arte, le chiese e le memorie classiche, Napoli, la città italiana più grande a quel tempo e la Sicilia, per i templi greci e il suo clima mediterraneo, sono le mete d'obbligo del *Grand Tour*.

Piazza San Marco

Autore	Francesco Guardi
Data	ca. 1760
Tecnica	olio su tela
Dimensioni	62×96 cm
Ubicazione	Accademia Carrara, Bergamo

Si apre così un nuovo mercato artistico: si vuole un ricordo di ciò che si è visitato ma anche il monumento, che non può essere comprato, può essere rappresentato in pittura, come una *veduta* di un luogo urbano o di un paesaggio, che può rappresentare topograficamente il luogo visitato ma può essere anche di fantasia, un *capriccio*, magari arricchito di rovine architettoniche, così tipiche dell'ambiente italiano del tempo. A Venezia si forma un'importante scuola di vedutisti dove emergono Canaletto, Bernardo Bellotto e il nostro Francesco.

"Comincia a dipingere vedute verso il 1750, quando il Canaletto è a Londra: prima capricci alla Marco Ricci, poi riprese dirette di Venezia, ora aperte in orizzonti larghissimi, ora centrate su un sito pittoresco, un andito, un arco, un ponte, una vecchia casa in laguna. Le anima volentieri con folla di macchiette piene di agitazione… gli piace localizzare una situazione emotiva e poi, di colpo, estenderla a tutto lo spazio del quadro. È qui che può mettere in gioco la sua tecnica agilissima; ed è questo il lato più tiepolesco della sua pittura. Da una nota di colore fa scaturire tutta una gamma di toni fitti e salienti che si concludono in una luminosità dilagante, spesso attenuata in delicatissime tonalità di madreperla e tutta percorsa da vibrazioni e da fremiti... Il Guardi non si allontanerà mai dalla sua città. Le emozioni che gli dà un gioco di luce su un vecchio muro o un riflesso del cielo nell'acqua non sono emozioni puramente visive: scendono dirette a ridestare un ricordo e con esso il sentimento del vissuto. Perciò ama i muri cadenti, pieni di rampicanti e di muffe; potrebbe dirsi un pittore di rovine moderne. Il suo, dunque, non è più il paesaggio come veduta esatta, ma il paesaggio come

Arco fantastico con figure umane

Autore	Francesco Guardi

esperienza individuale legata, non meno che al luogo, al tempo e allo stato d'animo. È il preludio al paesaggio romantico" (Argan).

Data	ca. 1770
Tecnica	olio
Dimensioni	26×39 cm
Ubicazione	Accademia Carrara, Bergamo

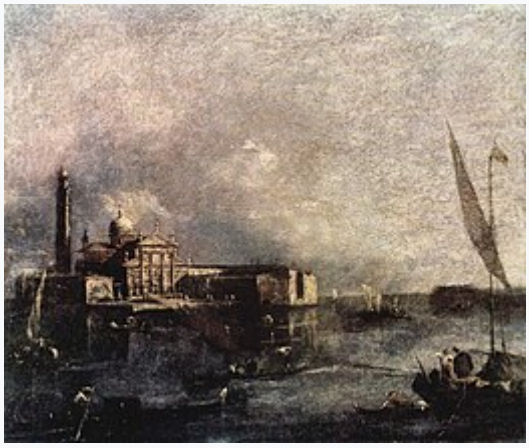
"Sono *capricciose* persino le sue vedute dei luoghi presi dal vero nelle quali egli, ove può, inserisce elementi estemporanei di fantasia: sicché le sue vedute stesse assumono spesso, per il variare dei colori e il gioco dell'atmosfera, per quei silenzi così misteriosi, un sapore di morbido ed estenuante mistero. Quanto infine ai paesaggi di fantasia e ai capricci, essi ci trasportano di quando in quando sino al limite di un mondo in cui la realtà si trasfigura nel sogno; cioè, per usare un termine moderno, alle soglie del surrealismo. Visioni di incantesimo affiorano talvolta dalla laguna come spettri grondanti malinconia senza fine: sono gli esempi del contrapposto *serioso* ai capricci nati da un animo scherzevole e felice che assumono in codesto controcanto l'aria presaga di una fragilità delle cose, irremovibile, fatale" (Morassi).

Eduard Huttinger, riprendendo queste ultime considerazioni, le esaspera attribuendo al Guardi sentimenti tardo - romantici del tutto estranei al pittore: "...in Francesco Guardi...Venezia divenne città magica e subì una trasfigurazione suggestiva: poesia contrapposta alla cronaca. Guardi riproduce ciò che è in movimento, la gioia dell'attimo fuggevole: moltitudini di persone che, come larve trasportate dall'istinto e dalla passione, si riversano vacillanti lungo i canali, nelle calli, nei campi e sulle piazze inondati della fluttuante atmosfera che li avvolge. La struttura specifica della sua immaginazione ha reso Guardi capace di svelare una dimensione della città che solo raramente è presente in Canaletto e anche in Bellotto: la Venezia discosta, fuori mano, la "Venezia minore".

Qui, come pure nei *Capricci* (la parola deriva dalla terminologia vasariana; Cesare Ripa ne formulò la definizione nel 1593: "... si dicono capricci le idee che [...] si manifestano lontane dal modo ordinario"), Guardi lascia trasparire un sentimento che solo in lui è documentato con tale seduzione: la decadenza di Venezia. I suoi "Capricci" visualizzano qualcosa che va al di là di un pittoresco e stupefacente "theatrum mortis" spensierato. Non alternano facoltativamente architetture fantastiche a scenografie: sono "capricci lagunari". Compendiano il carattere vetusto di Venezia, la malinconia della caducità, del marcio e del fatiscente, il senso della corrosione, il morso del tempo e delle intemperie, il lutto e la solitudine, il silenzio morto e il vuoto della laguna, fino a reificare questo complesso di sensazioni in visioni oniriche appagate, ma vibranti di pulsazioni demoniache".

L'impressionismo del Guardi

Il bacino di San Marco verso l'isola di San Giorgio



"Nel corso di una vecchiaia sapiente e visionaria l'artista, attraverso il sentimento del luogo e del tempo, coglie una Venezia appartata e solitaria, dove mare e cielo tendono a unirsi come condizione spirituale: liberatosi dai fenomeni per cogliere soltanto l'essenza, la sua relazione con la città diviene più intellettiva che sensibile. Egli interpreta la luce di Venezia come luce spaziale. cosicché senza luce non esistono né forme né colori.

Tuttavia il Guardi non può essere considerato anticipatore degli impressionisti: l'impressionismo, prima di essere un mezzo di espressione, è un modo di vedere e di percepire; e il modo di vedere di Francesco si qualifica come naturale, non scientifico: l'oggetto non è reso obiettivamente, ma filtrato dallo spirito che misteriosamente indaga sulla linea

dell'orizzonte, quasi come in una impercettibile fusione tra visione dell'occhio e visione sognante della fantasia, in un ritmo contemplativo assai vicino al sentire musicale manifesto nei concerti del contemporaneo Vivaldi... Ne deriva una pittura impalpabile, aerea, fatta di luce avvolgente, sorretta da una tavolozza di inafferrabile e preziosa gamma cromatica. Il paesaggio non esiste più come tema, è pretesto per la ricerca pura di ritmi luminosi, di trasparenze, di pulviscoli argentei cilestrini..." (Rossi Bortolatto)

Autore	Francesco Guardi
Data	ca. 1785
Tecnica	olio su tela
Ubicazione	Galleria Estense, Modena

Opere

A Francesco Guardi sono attribuite circa 850 opere, fra le quali:

- *Nascita della Vergine*, olio su tela, Castiglione delle Stiviere (MN), Museo Aloisiano, già nel Collegio delle Vergini di Gesù.
- *Annunciazione*, olio su tela, Castiglione delle Stiviere (MN), Museo Aloisiano, già nel Collegio delle Vergini di Gesù.
- *Apparizione dell'angelo a S. Francesco D'Assisi*, 1738, olio su tela, Lunetta, Vigo di Ton (TN), Chiesa S.Maria Assunta
- *Santo adorante l'Eucaristia*, ca 1740, olio su tela, 87 x 69, Trento, Museo Nazionale
- *La Carità*, ca 1747, olio su tavola, 160 x 76, Sarasota, Ringling Museum
- *La Speranza*, ca 1747, olio su tavola, Sarasota, Ringling Museum
- *Storie di Tobiolo*, 1750 - 1752, 7 tele, Venezia, chiesa dell'Angelo Raffaele, attribuite
- *Piazza San Marco*, ca 1760, olio su tela, 62 x 96, Bergamo, Accademia Carrara
- *Miracolo di un santo domenicano*, 1763, olio su tela, 121 x 172, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Il ponte di Rialto dalle Fondamenta del Carbon*, 1764, olio su tela, 122 x 205, Pyrfort Court, Collezione Iveagh
- *Piazza San Marco verso la Chiesa e l'Orologio*, 1764, olio su tela, 122 x 205, Pyrfort Court, Collezione Iveagh
- *Capriccio con arco in rovina e porto di mare*, ca 1770, olio su tela, 51 x 77,5, Gazzada Schianno, Raccolta museale di Villa Cagnola
- *Capriccio con tenda e pescatori*, ca 1770, olio su tela, 51 x 77,8, Gazzada Schianno, Raccolta museale di Villa Cagnola
- *Capriccio con arco ponte e chiesa*, ca 1770, olio su tela, 32,7 x 42,5, Gazzada Schianno, Raccolta museale di Villa Cagnola
- *Capriccio con ponte e scorcio lagunare*, ca 1770, olio su tela, 33,5 x 45,5, Gazzada Schianno, Raccolta museale di Villa Cagnola
- *Arco fantastico con figure umane*, ca 1770, olio su tela, 26 x 39, Bergamo, Accademia Carrara
- *Capriccio con rudere di architetture e grande vaso*, ca 1775, olio su tavola, 19 x 14,7, Gazzada Schianno, Raccolta museale di Villa Cagnola
- *Capriccio con ponte edicola e rudere di architrave*, ca 1775, olio su tavola, 19 x 14,5, Gazzada Schianno, Raccolta museale di Villa Cagnola
- *Serie di sei paliotti*, prima metà del XVIII secolo, olio su cuoio lavorato e dorato, Venezia, Chiesa del Cristo Redentore

- *La festa dell'Ascensione in piazza San Marco* , ca 1775 , olio su tela , Museo Calouste Gulbenkian, Lisbona (61 x 91)
- *La Regata vista da Ca' Foscari* , ca 1775 , olio su tela , Museo Calouste Gulbenkian, Lisbona (61 x 91)
- *La SS Trinità appare ai santi Pietro e Paolo*, 1778, olio su tela, 295 x 155, Roncegno, parrocchiale
- *Gondola sulla laguna*, 1780, olio su tela, 25 x 38, Milano, Museo Poldi Pezzoli
- *L'incontro di Pio VI col doge nell'isola di San Giorgio in Alga*, 1782, olio su tela, 52 x 68, Milano, Collezione Rossello
- *Il pontificale in San Zanipolo*, 1782, olio su tela, 52 x 67, Cleveland, Museum of Art
- *Il commiato di Pio VI dal doge*, 1782, olio su tela, 52 x 69, Cleveland, Museum of Art
- *Il palco pontificio in piazza San Zanipolo*, 1782, olio su tela, 37 x 31, Washington, National Gallery
- *Concerto di dame al Casino dei Filarmonici*, 1782, olio su tela, 67 x 90, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek
- *Sfilata di carri allegorici in piazza San Marco*, 1782, olio su tela, 67 x 90, Venezia, Fondazione Cini
- *La mongolfiera*, 1784, olio su tela, 66 x 51, Berlino, Staatliche Museen
- *Il bacino di San Marco verso l'Isola di San Giorgio*, ca 1785, olio su tela, 36 x 44, Modena, Galleria Estense
- *Incendio al deposito degli oli a San Marcuola*, 1790, olio su tela, 41 x 60, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- *Incendio al deposito degli olii a San Marcuola*, 1790, olio su tela, 42 x 62, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek
- *Capriccio con arco in rovina*
- *Regata sul Canal Grande davanti all'Ambasciata di Francia-Palazzo Mocenigo della Trezza*, 1791, olio su tela, 50 x 60, Collezione Privata
- *Capriccio con arco in rovina*
- *Processione di gondole nel bacino di San Marco*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Partenza del Bucintoro per san Nicolò di Lido il giorno dell'Ascensione***.

Note

1. ^ (EN) *GUARDI, Italian family of painters and draughtsmen*, su *wga.hu*. URL consultato il 20 aprile 2017.

Bibliografia

- Simonson, *Francesco Guardi*, Londra, 1908
- Damerini, *L'arte di Francesco Guardi*, Venezia, 1912
- Panizza, *Francesco Guardi*, Trento, 1912
- Fiocco, *Francesco Guardi*, Firenze, 1923
- Goering, *Francesco Guardi*, Vienna, 1944
- Moschini, *Francesco Guardi*, Milano, 1952
- Ragghianti, *Epiloghi guardeschi*, Firenze, 1953
- Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia - Roma, 1960

- Valcanover, *Guardi*, Novara, 1960
- Zampetti, *Mostra del Guardi*, Venezia, 1965
- Pallucchini, *Francesco Guardi*, Milano, 1965
- Perocco, *I Guardi*, Padova, 1966
- Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, 1968
- Pignatti, *Francesco Guardi*, Brescia, 1971
- Morassi, *L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, 1973
- Rossi Bortolatto, *Francesco Guardi*, Milano, 1974
- AA. VV., *Francesco Guardi, Vedute Capricci Feste*, catalogo della mostra veneziana, 1993
- *I Guardi. Vedute, capricci, feste. disegni e «quadri turcheschi*, a cura di Alessandro Bettagno, Venezia, 2002
- Giorgio Fossaluzza, Cristina Giacobino, *Francesco Guardi*, in Miklós Boskovits, Giorgio Fossaluzza, *La collezione Cagnola. I dipinti*, Busto Arsizio, 1998, pp. 220–229
- A. Craievich - F. Pedrocco (a cura di), "Francesco Guardi 1712-1793", catalogo della mostra veneziana 2012
- Pietro Panizza - Francesco Guardi - pittore veneziano (1712 - 1792) - Collana "La Galleria" - Editore Gastaldi - 1946 - Edizione numerata di 220 esemplari

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Francesco Guardi (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francesco_Guardi?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Francesco Guardi in Artcyclopedia*, su *artcyclopedia.com*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 27073465 (https://viaf.org/viaf/27073465) · ISNI (EN) 0000 0001 0881 4584 (http://isni.org/isni/0000000108814584) · SBN CFIV026060 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV026060?core=autoriall) · BAV 495/144196 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_144196) · CERL cnp00551252 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00551252) · Europeana agent/base/66963 (https://data.europeana.eu/agent/base/66963) · ULAN (EN) 500017409 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500017409) · LCCN (EN) n50074509 (http://id.loc.gov/authorities/names/n50074509) · GND (DE) 118543091 (https://d-nb.info/gnd/118543091) · BNE (ES) XX1111145 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1111145) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1111145) · BNF (FR) cb11960714q (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11960714q) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11960714q) · J9U (EN, HE) 987007507972705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007507972705171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n50074509 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50074509)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Francesco_Guardi&oldid=130747600"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 nov 2022 alle 20:32.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Canaletto

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Canaletto (disambigua)**.*

Canaletto, pseudonimo di **Giovanni Antonio Canal** (Venezia, 17 o 18 ottobre 1697 – Venezia, 19 aprile 1768), è stato un pittore e incisore italiano, cittadino della Repubblica di Venezia, noto soprattutto come vedutista.

Canaletto

Oltre a unire nella rappresentazione topografica architettura e natura, i suoi dipinti sono il risultato di un'attenta resa atmosferica, della scelta di precise condizioni di luce per ogni particolare momento della giornata e di un'indagine condotta con criteri di scientifica oggettività, realizzati nel periodo della più ampia

diffusione delle idee razionalistiche dell'Illuminismo. Insistendo sul valore matematico della prospettiva, per dipingere le sue opere l'artista si avvaleva talvolta della camera ottica.

Indice

Biografia
- Nascita e formazione
- Le prime importanti committenze a Venezia
- L'incontro con Joseph Smith
- Il trasferimento in Inghilterra
- Il ritorno a Venezia e gli ultimi anni

Critica

Opere
- Inizi
- Periodo maturo
- Dipinti inglesi
- Ultimi anni

Note

Bibliografia

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Nascita e formazione

Casa natale di Canaletto a Castello, Venezia

Giovanni Antonio Canal Nacque a Venezia da Bernardo *quondam* Cesare Canal e Artemisia Barbieri. Esisteva una famiglia Canal ascritta al patriziato, ma quasi certamente non aveva legami con quella di Giovanni Antonio che comunque era benestante[1]. Il soprannome "Canaletto" gli fu dato forse per distinguerlo dal padre, anch'egli pittore (di scenografie teatrali), o forse per la bassa statura[1].

Fu proprio dal padre che il giovane venne avviato alla pittura. Così come il padre, anche il fratello maggiore, Cristoforo, dipingeva i fondali per il teatro. Antonio cominciò a collaborare con loro e nel 1716 ricevette le prime commissioni: i fondali per alcune opere di Antonio Vivaldi. Tra il 1718 e il 1720, insieme a Bernardo e a Cristoforo, si trasferì a Roma per realizzare le scene di due drammi teatrali di Alessandro Scarlatti.

Il viaggio a Roma fu decisivo, in quanto proprio a Roma ebbe i primi contatti con i pittori vedutisti. In particolare, i suoi modelli di riferimento erano tre importanti artisti che si cimentarono con il genere della veduta: Viviano Codazzi, che Antonio non poté conoscere da vivo in quanto scomparso nel 1670,

Giovanni Paolo Pannini, famoso per le sue vedute fantastiche, molte delle quali ispirate alle antichità romane, e Gaspar van Wittel, olandese, considerato tra i padri del vedutismo.

Non è possibile attribuire un peso più o meno importante a ognuno dei tre; certo è che il giovane Canal trasse notevoli spunti e suggestioni dalle loro opere e nel frattempo continuò a perfezionare la sua tecnica. Agli anni del soggiorno a Roma risalgono le prime opere a lui attribuite (benché non ci sia grande certezza): la *Santa Maria d'Aracoeli e il Campidoglio* e il *Tempio di Antonino e Faustina*, in cui stava appena iniziando a prendere dimestichezza con il genere della veduta, come si vede dalla non impeccabile resa prospettica.

Le prime importanti committenze a Venezia

Piazza San Marco (1723 circa, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza)

Tornato nella città natale, il Canaletto strinse contatti con i vedutisti veneziani, tra i quali spiccavano i nomi di Luca Carlevarijs e di Marco Ricci, e si dedicò a tempo pieno alla pittura di vedute. Ai primi anni venti del Settecento risalgono quattro importanti opere che entrarono a far parte delle collezioni dei reali del Liechtenstein: il *Canal Grande verso il ponte di Rialto*, giocato sui contrasti tra luce e ombra, il *Bacino di San Marco dalla Giudecca*, una *Piazza San Marco* che rappresenta una delle prime realizzazioni della famosa piazza che sarà poi uno dei soggetti preferiti di Canaletto, e il *Rio dei Mendicanti*, interessante in quanto raffigura un rione popolare, nel quale viveva un suo parente, Gaspare di Francesco da Canal, che sposò nel 1709 Anzola del Pio Loco della Pietà, un'allieva di Antonio Vivaldi. Del 1723 sono le prime due opere firmate e la cui data è certa: due *Capricci*, ossia raffigurazioni di elementi tratti dalla realtà insieme a elementi di fantasia, ambedue conservati in collezioni private.

Il canal Grande da Palazzo Balbi a Rialto (c. 1722). Venezia, Museo del Settecento Veneziano.

Grazie alla sua notevole abilità e alla sua tecnica che nel giro di pochi anni aveva fatto grandi progressi, il Canaletto riuscì in breve tempo a diventare uno dei pittori più affermati di Venezia, e nel corso della seconda metà degli anni venti le committenze crebbero. Uno dei primi importanti committenti fu il mercante lucchese Stefano Conti, che attraverso la mediazione del pittore Alessandro Marchesini fece realizzare al Canaletto quattro opere, tra le quali una veduta di Campo Santi Giovanni e Paolo. Al 1727 risale la prima composizione a carattere celebrativo, il *Ricevimento dell'ambasciatore francese a Palazzo Ducale*, conservata all'Ermitage di San Pietroburgo: è la prima di una lunga serie di opere che, descrivendo le feste della Repubblica di Venezia, riescono a dare un'immagine del lusso e dello splendore delle celebrazioni della Serenissima.

Un altro importante cliente di Canaletto in questi anni fu il feldmaresciallo Johann Matthias von der Schulenburg, che prestò servizio per la Repubblica di Venezia e ne riformò l'esercito. Appassionato di arte, nella sua residenza di Ca' Loredan sulle rive del Canal Grande raccolse un'importante collezione, nella quale figuravano opere di artisti come Raffaello, Correggio, Giorgione, Giulio Romano e altri. Tra le opere commissionate da Schulenburg a Giovanni Antonio Canal una veduta di Corfù, che celebra la vittoria ottenuta dal tedesco nell'isola greca contro gli Ottomani, e una *Riva degli Schiavoni*, conservata al Sir John Soane's Museum[2] di Londra.

Molte opere realizzate dal Canaletto durante la prima fase della sua carriera, al contrario delle abitudini del tempo, furono dipinte "dal vero" (piuttosto che da abbozzi e da studi presi sul luogo per poi essere rielaborati nello studio dell'artista). Per alcune delle sue opere tarde tornò a questa abitudine, suggerita dalla tendenza per le figure distanti a essere dipinte come macchie di colore: un effetto prodotto dall'uso della camera oscura, che confonde gli oggetti distanti. I dipinti di Canaletto comunque si distinguono sempre per la loro grande accuratezza.

Il Bacino di San Marco verso est (1730 circa, Boston, Museum of Fine Arts)

L'incontro con Joseph Smith

Acquisita una notevole fama, il Canaletto cominciò a essere notato dagli inglesi: durante il Settecento Venezia era molto frequentata dai giovani dell'aristocrazia britannica che svolgevano il loro Grand Tour, del quale la città lagunare era una delle tappe preferite. I primi contatti con i committenti inglesi si devono all'appoggio di Owen McSwiny, impresario teatrale e mercante d'arte irlandese. Oltre alle vedute, sul finire degli anni venti il Canaletto cominciò a cimentarsi con il genere delle rappresentazioni celebrative, tra le quali spicca uno dei suoi capolavori più famosi, *Il Bucintoro al Molo il giorno dell'Ascensione*, datato 1729, conservato a Barnard Castle, in Inghilterra. L'opera raffigura quella che era forse la festa maggiormente sentita dai veneziani, e cioè lo sposalizio del mare, che si teneva ogni anno il giorno dell'Ascensione. Nel dipinto l'artista raffigura il ritorno del Bucintoro verso Palazzo Ducale con la grande nave da parata attorniata dalle imbarcazioni del corteo. I dipinti celebrativi di Canaletto sono assai spettacolari e offrono una tangibile testimonianza dello splendore delle celebrazioni della Serenissima, che continuava a cullarsi sui suoi fasti nonostante si stesse avviando verso un declino irreversibile, che si sarebbe concluso nel 1797 con la fine della millenaria indipendenza della Repubblica.

Il Bucintoro al Molo il giorno dell'Ascensione (1740 circa, Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli)

Nel frattempo Giovanni Antonio Canal entrò in contatto con Joseph Smith, personaggio rivelatosi poi decisivo per la carriera dell'artista. Ricchissimo collezionista d'arte e poi console britannico a Venezia tra il 1744 e il 1760, Smith divenne il principale intermediario tra il Canaletto e i collezionisti inglesi. Inizialmente questi fu cliente, uno tra i più facoltosi, e quindi durante i primi anni del loro rapporto il Canaletto realizzò anche per lui alcune opere, come la *Regata sul Canal Grande* e un suggestivo *Interno di San Marco di notte* (uno dei pochi dipinti notturni della produzione dell'artista): sono due opere celebrative, risalenti ai primi anni trenta e conservate nelle collezioni dei reali d'Inghilterra. Successivamente Smith svolse il ruolo di mecenate e di intermediario con la ricca clientela inglese, anche per facilitare i rapporti con essa, visto che, secondo le fonti dell'epoca, il Canaletto non aveva un carattere particolarmente affabile. L'attività di Joseph Smith raggiunse il culmine nella seconda metà degli anni trenta: importanti nobili come il conte di Fitzwilliam, il duca di Bedford, il duca di Leeds e il conte di Carlisle iniziarono a richiedere i quadri di Canaletto.

A questo periodo risalgono importanti quadri come *Il doge alla festa di san Rocco*, altra opera dal carattere celebrativo, conservata alla National Gallery di Londra, e un'altra veduta di piazza San Marco, conservata a Cambridge negli Stati Uniti, interessante perché permette un confronto diretto con la veduta che apparteneva ai reali del Liechtenstein e rivela così i progressi fatti dal Canaletto in circa dieci anni. Altre opere realizzate per i committenti inglesi sono la *Riva degli Schiavoni verso est*, risalente al 1738-40 circa e

conservata nei musei del Castello Sforzesco di Milano, una veduta di Piazza San Marco verso sud-est, conservata a Washington e una veduta dell'angolo nord-est della principale piazza di Venezia, conservata a Ottawa.

Il trasferimento in Inghilterra

Il Tamigi con la Cattedrale di St. Paul il giorno di Lord Mayor (1746, Praga, Collezione Lobkowicz)

Verso il 1740, quando la guerra di successione austriaca (1741-1748) portò a un forte decremento dei visitatori britannici a Venezia, il mercato di Canaletto si ridusse drasticamente. Smith non riusciva più a garantirgli l'elevato numero dei clienti di un tempo, anche perché ormai tutti i più importanti committenti inglesi che frequentavano Venezia avevano acquistato parecchie sue opere. Perciò nel 1746 Canaletto stesso decise di trasferirsi a Londra: nella lettera al suo primo "agente", Owen McSwiny, lo prega di introdurlo presso il duca di Richmond, che tra l'altro era già stato cliente di Canaletto durante gli anni venti.

La rotonda di Ranelagh (1754, Londra, National Gallery)

Veduta del Tamigi e della City da un arco di Westminster Bridge (1747, collezione privata)

Canaletto cominciò quindi a creare rapporti diretti con i nuovi clienti, tra i quali il principe boemo Johann Georg Christian von Lobkowitz e il nobile inglese Hugh Percy, futuro duca di Northumberland. Accolto con iniziale diffidenza, riuscì a ricevere comunque diverse commissioni da parte dell'aristocrazia inglese. Tra le opere di questi anni *Il Parco di Badminton da Badminton House* del 1748, realizzato per Charles Somerset, quarto duca di Beaufort. Si tratta di un dipinto interessante perché mostra un Canaletto diverso: se infatti l'artista era abituato a dipingere gli scorci urbani di una Venezia ricca di edifici e piena di persone indaffarate, in Inghilterra cominciò a raffigurare i tipici paesaggi calmi e privi di architetture complesse della brughiera inglese. Esemplificativi in tal senso sono anche alcuni dipinti come *Il castello di Warwick*, realizzato per Francis Greville Brooke, futuro duca di Warwick, e alcune vedute del Tamigi, nelle quali il pittore poteva utilizzare gli artifici di cui si serviva per raffigurare i canali e i bacini di Venezia.

Interessante è anche un dipinto a scopo celebrativo conservato presso l'Abbazia di Westminster che raffigura l'abbazia stessa con la processione dei cavalieri dell'Ordine del Bagno, in cui Canaletto si servì della sua esperienza maturata nel dipingere le lussuose feste della Repubblica di Venezia. Dopo aver interrotto il soggiorno inglese una prima volta nel 1750 e una seconda nel 1753, il pittore fece ritorno a Londra e strinse rapporti con Thomas Hollis, uno dei più importanti committenti del periodo inglese, per cui dipinse il *Ponte di Walton* e *L'interno della rotonda di Ranelagh*, quest'ultimo uno dei rari interni realizzati dal pittore.

Il ritorno a Venezia e gli ultimi anni

Il Canaletto tornò definitivamente nella città natale tra il 1756 e il 1757. Le ultime committenze prestigiose sono quelle del mercante tedesco Sigismund Streit e quelle per le "Solennità dogali". Per il primo, un committente molto esigente, l'artista realizzò alcuni dipinti, tra i quali due suggestivi notturni: la *Veglia*

notturna a San Pietro di Castello e la *Veglia notturna all'arzere di Santa Marta*, entrambi conservati alla Gemäldegalerie di Berlino e risalenti a un periodo collocabile tra il 1758 e il 1763. Sono tra i pochi notturni prodotti da Giovanni Antonio Canal e raffigurano i momenti salienti di due importanti celebrazioni: la gente festosa sulle imbarcazioni e sulle rive illuminata soltanto dalla luce soffusa della luna. Per le Solennità dogali realizzò un ciclo di disegni completato nel 1766.

Piazza San Marco verso est dall'angolo di nord-ovest (1760 circa, Londra, National Gallery)

Durante l'ultima fase della sua carriera il Canaletto approfondì il tema del "capriccio", già affrontato in gioventù. Importante in questo senso è il celeberrimo *Capriccio palladiano*, conservato presso la Galleria nazionale di Parma e risalente a un periodo compreso tra il 1756 e il 1759: si tratta di una veduta del quartiere di Rialto con il ponte raffigurato secondo il progetto (mai realizzato) di Andrea Palladio e con la Basilica Palladiana di Vicenza. L'opera coniuga elementi reali (il quartiere di Rialto) ed elementi altrettanto reali ma collocati altrove (la basilica di Vicenza) e a elementi di fantasia (il ponte di Rialto secondo il progetto palladiano), e in più è interessante perché permette di vedere come sarebbe stato il quartiere di Rialto se fosse stato scelto il progetto di Andrea Palladio piuttosto che quello di Antonio da Ponte.

Nel 1763 Giovanni Antonio Canal fu nominato socio della "Veneta academia di pittura, scultura e architettura" (nata nel 1750). Da questo momento in avanti non si hanno più notizie sicure sulla sua attività; è probabile che avesse continuato a dipingere fino alla sua scomparsa, avvenuta il 19 aprile del 1768 dopo “lungo compassionevole male” – annota il Gradenigo nei *Notatori* – nella sua casa di Corte della Perina, tuttora esistente. Durante la malattia fu circondato dall'affetto dei famigliari e venne sepolto nella chiesa di San Lio; a Venezia la tradizione vuole che la sua tomba si trovi sotto il pavimento della quattrocentesca cappella Gussoni, nella chiesa di San Lio.[3]

Nel frattempo Joseph Smith vendette gran parte della sua collezione al re Giorgio III, che ebbe così modo di creare la base per la grande collezione di dipinti di Canaletto di proprietà della Royal Collection. Molti quadri dell'artista sono presenti in altre collezioni britanniche, tra cui la Wallace Collection di Londra; una ventina di opere si trova nella sala da pranzo della Woburn Abbey, nel Bedfordshire.

Critica

La fortuna critica dell'artista ha conosciuto fasi alterne: ci sono stati e ci sono critici che lo apprezzano incondizionatamente, mentre altri si sono espressi nei suoi confronti in modo poco tenero; secondo questi il Canaletto non sarebbe stato altro che un "pittore-fotografo", un meccanico riproduttore della realtà circostante.[4]

Il primo a dare un giudizio su Canaletto fu Anton Maria Zanetti, erudito veneziano: in una sua opera del 1733, intitolata *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, lo definisce come "pittor di vedute, al quale e nella intelligenza e nel gusto e nella verità, pochi tra gli scorsi e nessuno tra i presenti si può trovare che si accostino". Un altro contemporaneo, Charles de Brosses, scrive nelle sue *Lettere familiari* del 1739 che la specialità di Giovanni Antonio Canal "è di dipingere le vedute di Venezia; in questo genere supera tutto ciò che è mai esistito. La sua maniera è luminosa, gaia, viva, trasparente e mirabilmente minuziosa". Luigi Lanzi nella sua famosa *Storia pittorica dell'Italia* del 1831 afferma che l'artista "usa qualche libertà pittoresca, sobriamente però e in modo che il comune degli spettatori vi trova natura e gl'intendenti vi notan arte", arte che secondo Lanzi il Canaletto "possedé in grado eminente".

L'Ottocento si dimostra il secolo in cui l'opinione dei critici scende ai "minimi storici"; l'arte di Canaletto viene letteralmente stroncata da John Ruskin nella sua opera *Modern painters*, uscita in quattro edizioni (la prima nel 1843). Ruskin afferma: "Il manierismo di Canaletto è il più degradato che io conosca in tutto il mondo dell'arte. Esercitando la più servile e sciocca imitazione, esso non imita nulla se non la vacuità delle ombre, e ne offre singoli ornamenti architettonici, per quanto esatti e prossimi [...]: si tratta di un piccolo, cattivo pittore".

Niccolò Tommaseo, nella sua opera *Bellezza e civiltà* del 1857, propone un ritratto singolare del pittore veneziano, cercando di non sbilanciarsi troppo: "negare lode a tale artista, vissuto in tempi sì miseri, che quando l'arte periva per ogni dove, aggiunse all'Italia una novella corona, sarebbe ingiustizia; ma soprabbondare nelle lodi, e quello ch'egli toccò, dire il sommo dell'arte, sarebbe stoltezza". Tommaseo conclude affermando che "il Canaletto, artista valente, non è che una porzione d'artista": questo perché secondo Tommaseo "l'arte è nata non già per essere imitatrice dell'arte [...] ma per illustrare la natura e rinnovarla d'affetto generoso". Tommaseo cerca di riconoscere al Canaletto il merito di essere stato un artista sincero in tempi corrotti, ma comunque sottolinea tutti i limiti della pittura vedutista, in modo particolare delle vedute di architetture.[3]

Gino Damerini, nella monografia del 1912 dedicata a Francesco Guardi, riconosce la superiorità di quest'ultimo nei confronti di Canaletto: "Guardi, infatti, si impadronisce del nostro spirito quando già il nostro spirito trova Canaletto antiquato o soverchiamente rigido". Più positiva è l'interpretazione di Gino Fogolari, che nell'opera *Il Settecento italiano* del 1932 scrive che "nel dare significato alle vedute e nel taglio del quadro e nella prospettiva, è un costruttore, come è un poeta della luce nel rattenerne nelle lontananze tutta la chiarità solare".

A partire dalla seconda metà del Novecento i giudizi sull'arte di Canaletto iniziano a diventare sempre più positivi, a cominciare da quello di Roberto Longhi che nel 1946 lo chiama "il grande Antonio Canal". Nel 1967 Pietro Zampetti, nell'opera *Vedutisti veneziani del Settecento*, descrive il Canaletto come il primo vero vedutista, per via della sua nuova forza e del suo nuovo senso della natura: "Finalmente nasce la veduta pura, la realtà schietta e sincera, il senso delle cose scrutate nella loro essenza più vera e profonda". In seguito vari storici dell'arte cominciano a prendere le distanze dalla critica che vede il Canaletto come un "pittore-fotografo": ad esempio, nel 1974 André Corboz afferma che "la supervalutazione del valore "oggettivo" di Canaletto è stata la conseguenza di una mentalità positivista della quale la critica ha da molto tempo sottolineato le insufficienze". La linea che valuta il rigorismo prospettico di Canaletto in chiave positiva trova riscontro anche negli sviluppi più recenti della critica: "Il rigore di un preciso telaio prospettico, uno spazio liberamente inteso, preciso nei particolari ma non fedele al vero, una pittura sciolta in un soffio di poesia personalissima" sono le caratteristiche dell'arte di Canaletto secondo Alessandro Bettagno.[5]

Gérard Genette[6] individua in Canaletto due livelli: un “primo livello”, quello dei motivi di ammirazione più ovvi e immediati – per esempio, la seduzione principale dell'oggetto dipinto (“bel” paesaggio, modello affascinante) – e un secondo, quello che riguarda un oggetto che nulla segnalerebbe all'ammirazione estetica, a priori e indipendentemente dal fatto che il pittore lo riproduce per mezzo del proprio trattamento pittorico. La “secondarietà” specifica, per Genette, che predilige il "Laboratorio dei marmi a San Vidal" al "Ritorno del Bucintoro", dipende dalla secondarietà generale che consiste nel preferire, in ogni caso, agli oggetti immediatamente seducenti ciò che Arthur Danto ha, in una prospettiva diversa, chiamato la “trasfigurazione del banale”, cioè il modo in cui l'arte del pittore si esercita e si manifesta su di un oggetto che l'osservatore profano avrebbe forse giudicato meno degno della sua attenzione e del suo interesse.[3]

Opere

(elenco parziale)

Inizi

- *Tempio di Antonino e Faustina*, 1720 circa, olio su tela, 148×200 cm, Budapest, Museo di Belle Arti
- *Santa Maria di Aracoeli e il Campidoglio*, 1720 circa, olio su tela, 148×200 cm, Budapest, Museo di Belle Arti
- *Il canal Grande verso Rialto*, 1723 circa, olio su tela, 144×207 cm, Venezia, Ca' Rezzonico Museo del Settecento Veneziano
- *Bacino di San Marco dalla Giudecca*, 1723 circa, 141×154 cm, Cardiff, National Gallery of Wales
- *Piazza San Marco verso la Basilica*, 1723, 141×204 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
- *Rio dei Mendicanti*, 1723, 143×200 cm, Venezia, Ca' Rezzonico Museo del Settecento Veneziano
- *Il Palazzo Ducale*, 1725, olio su tela, 65×86 cm, Columbus, Columbus Museum of Art
- *San Giovanni dei Battuti a Murano*, 1725 circa, olio su tela, 66×127 cm, San Pietroburgo, Ermitage
- *Il Canal Grande dalle prossimità del ponte di Rialto verso nord*, 1725, olio su tela, 91x135 cm, Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli
- *San Cristoforo, San Michele e Murano dalle Fondamenta Nuove*, 1725 circa, olio su tela, 66×127 cm, San Pietroburgo, Ermitage
- *Il Canal Grande da nord-est verso il Ponte di Rialto*, 1725 circa, olio su tela, 146×234 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Cortile dello scalpellino*, 1725 circa, olio su tela, 123,8x162,9 cm, Londra, National Gallery
- *Campo Santi Giovanni e Paolo e Scuola Grande di San Marco*, 1725 circa, olio su tela, 125×165 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *San Giacomo di Rialto*, 1725-26, olio su tela, 95×117 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *La Punta della Dogana*, 1726-28, olio su tela, 46×62 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Riva degli Schiavoni da ovest*, 1726-28, olio su tela, 46×62 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Periodo maturo

- *Il Bucintoro al Molo il giorno dell'Ascensione*, 1729, olio su tela, 53×70 cm, Barnard Castle, Bowes Museum
- *Arrivo dell'ambasciatore francese a Venezia*, 1730 circa, 181×260 cm, San Pietroburgo, Ermitage
- *Riva degli schiavoni verso est*, 1730, olio su tela, 58×101 cm, collezione privata
- *Il Canal Grande e la chiesa di Santa Maria della Salute*, 1730, olio su tela, 49×72 cm, Houston, Museum of Fine Arts
- *Piazza San Marco*, 1730 circa, olio su tela, 68×112 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Il fonteghetto della farina*, 1730 circa, olio su tela, 66×112 cm, collezione privata
- *Canal Grande*, 1728-1730, olio su tela, 45x73 cm, Firenze, Uffizi
- *Il Canal Grande*, 1730 circa, olio su tela, 61×90 cm, Bergamo, Accademia Carrara
- *Il Bacino di San Marco verso est*, 1730 circa, 125×204 cm, Boston, Museum of Fine Arts

- *La riva degli Schiavoni*, 1730-31, olio su tela, 46×63 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum
- *Il Canal Grande da Santa Maria della Carità al Bacino di San Marco*, 1730-33, olio su tela, 48×80 cm, Windsor, Royal Collection
- *Regata sul Canal Grande*, 1732 circa, olio su tela, 77×126 cm, Windsor, Royal Collection
- *Il Bucintoro al Molo il giorno dell'Ascensione*, 1732 circa, olio su tela, 77×126 cm, Windsor, Royal Collection
- *Interno di San Marco di notte*, 1733 circa, 33×22 cm, Windsor, Royal Collection
- *La Piazzetta*, 1733-35, olio su tela, 68×91 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
- *Il Canal Grande dal Ponte di Rialto verso ca' Foscari*, olio su tela, 69×94 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
- *Dolo sul Brenta*, 1730-35 circa, olio su tela, 80×96 cm, Stoccarda, Staatsgalerie
- *Il Bacino di San Marco*, 1730-35, olio su tela, 54×71 cm, Milano, Pinacoteca di Brera
- *Il Molo dal Bacino di San Marco*, 1735 circa, olio su tela, 47×81 cm, Parigi, Louvre
- *Piazza San Marco verso la Basilica*, 1735 circa, olio su tela, 76×114 cm, Cambridge, Fogg Art Museum
- *Venezia in scena*, 1735 circa, olio su tela, 117×187 cm, Londra, National Gallery
- *Il doge alla festa di San Rocco*, 1735 circa, olio su tela, 147×199 cm, Londra, National Gallery
- *Piazza San Marco verso la chiesa di San Geminiano*, 1735 circa, olio su tela, 68×93 cm, Roma, Galleria Corsini
- *Il Ponte di Rialto da sud*, 1735 circa, olio su tela, 68×92 cm, Roma, Galleria Corsini
- *Veduta del Canal Grande*, 1735 circa, olio su tela, 73×129 cm, Colonia, Wallraf-Richartz Museum
- *Piazza San Marco, angolo nord-est*, 1735-37, olio su tela, 132×165 cm, Ottawa, National Gallery of Canada
- *Il Canal Grande verso sud-ovest*, 1738 circa, 124×204 cm, Londra, National Gallery
- *Riva degli Schiavoni verso est*, 1738-40, 110×185 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco
- *Il Molo verso la Zecca con la colonna di San Teodoro*, 1738-40, 110×185 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco
- *Piazza San Marco verso sud-est*, 1735-40, olio su tela, 114×153 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Il Brenta a Padova*, 1735-40, olio su tela, 62×109 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Il Bacino dalla Giudecca*, 1740 circa, 130×191 cm, Londra, Wallace Collection
- *Veduta del bacino di San Marco dalla punta della Dogana*, 1740-45, olio su tela, 53x70 cm, Milano, Pinacoteca di Brera
- *Il Pra della Valle in Padova*, 1742 circa, 39×87 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli

Dipinti inglesi

- *Il Tamigi con la Cattedrale di St. Paul il giorno di Lord Mayor*, 1746, olio su tela, 38x27 cm, Praga, Collezione Lobkowicz
- *Westminster Bridge*, 1746, olio su tela, 96×137 cm, New Haven, Yale Center for British Art
- *Veduta del Tamigi e della City da un arco di Westminster Bridge*, 1746-47, olio su tela, 57×95 cm, Collezione privata
- *Il Tamigi e la City*, 1746-47, olio su tela, Praga, Galleria Nazionale
- *Il Tamigi e la CIty da Richmond House*, 1747, olio su tela, 105×117 cm, Collezione privata

- *Warwick Castle, lato sud*, 1748, olio su tela, 75×120 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
- *Il parco di Badminton da Badminton House*, 1748-49, olio su tela, 86×122 cm, Badminton House, Collezione del Duca di Beaufort
- *La casa della vecchia guardia*, 1749, olio su tela, 122×249 cm, St.James Park-Basingstoke, Collezione del conte di Malmesbury
- *L'Abbazia di Westminster con la processione dell'Ordine del Bagno*, 1749, olio su tela, 99×101 cm, Londra, Abbazia di Westminster
- *Warwick Castle, lato est*, 1751, olio su tela, 73×122 cm, Birmingham, City Museum and Art Gallery
- *La rotonda di Ranelagh*, 1754, olio su tela, 46×75 cm, Londra, National Gallery
- *Eton College Chapel*, 1754 circa, olio su tela, 61×107 cm, Londra, National Gallery
- *Walton Bridge*, 1754, olio su tela, 48×76 cm, Londra, Dulwich Picture Gallery

Ultimi anni

- *Palazzo Ducale e Piazza San Marco*, 1755 circa, 51×83 cm, Firenze, Uffizi
- *Il Canal Grande verso sud-est da Campo Santa Sofia al Ponte di Rialto*, 1756 circa, olio su tela, 119×185 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *Capriccio con rovine ed edifici classici*, 1756 circa, olio su tela, 91×124 cm, Milano, museo Poldi Pezzoli
- *Capriccio palladiano*, 1756-59, olio su tela, 56×79 cm, Parma, Galleria Nazionale di Parma
- *Piazza San Marco verso sud-ovest*, 1755-59, 67×102 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum
- *Piazza San Marco verso est dall'angolo di nord-ovest*, 1760 circa, olio su tela, 46×38 cm, Londra, National Gallery
- *Piazza San Marco verso est dall'angolo di sud-ovest*, 1760 circa, olio su tela, 45×35 cm, Londra, National Gallery
- *La veglia notturna all'arzere di Santa Marta*, 1760 circa, olio su tela, 119×187 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *La veglia notturna a San Pietro di Castello*, 1760 circa, olio su tela, 119×187 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *Il Campo di Rialto*, 1758-63 circa, olio su tela, 119×186 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *Prospettiva con portico*, 1765, olio su tela, 131×93 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia
- *Capriccio con torre ed edificio gotico in distanza sulla laguna*, fine del XVIII secolo, La Spezia, Museo civico Amedeo Lia

Note

1. DBI.
2. ^ (**EN**) *Riva degli schiavoni, Venice (View on the Grand Canal),View in Venice, on the Grand Canal*, su *CollectionsOnline*. URL consultato l'8 agosto 2021.
3. Pelusi, 2007.
4. ^ Cottino, 1991.
5. ^ Alessandro Bettagno, *Canaletto prima maniera*, 2001.

6. ^ Gérard Genette, *The Stonemason's Yard*, 2005.

Bibliografia

- Alessandro Bettagno (a cura di), *Canaletto: disegni, dipinti, incisioni*, Neri Pozza, 1982.
- Alessandro Bettagno, Bozena Anna Kowalczyk, *Antonio Canal detto il Canaletto*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 30 agosto - 30 novembre 1997), Venezia (Marsilio) 1997, pp.357–360.
- Cesare Brandi, *Canaletto*, Arnoldo Mondadori Editore, 1960.
- André Corboz, *Sur la prétendue objectivité de Canaletto* in *Arte veneta* XXVIII (1974), pp.205–218.
- André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Mondadori Electa, 1985.
- Alberto Cottino, *Vedutisti*, Arnoldo Mondadori Arte, 1991.
- Bozena Anna Kowalczyk, *Canaletto: il trionfo della veduta*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani, Senato della Repubblica, 12 marzo - 19 giugno 2005), Cinesello Balsamo (Silvana Editoriale) 2005.
- Bozena Anna Kowalczyk, *Canaletto e Bellotto: l'arte della veduta*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 14 marzo - 15 giugno 2008), Cinesello Balsamo (Silvana Editoriale) 2008.
- Bozena Anna Kowalczyk, *The Venetian veduta: Canaletto and Guardi*, in *Venice: from Canaletto to Turner and Monet*, catalogo della mostra a cura di M. Schwander (Basilea, Fondation Beyeler, 28 settembre 2008 - 25 gennaio 2009), Basel (Fondazione Beyeler) 2008, pp. 28-37.
- Bozena Anna Kowalczyk, *"E tutto si diede a dipingere vedute dal naturale": Canaletto e Roma*, in *Canaleto e i vedutisti. L'incanto dell'acqua*, catalogo della mostra a cura di L. Tonani (Orta San Giuli, Palazzo Penotti Ubertini, 21 maggio-18 settembre 2011), Cinisello Balsamo 2011, pp.21–23;
- Giuseppe Pavanello (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori*, catalogo della mostra (Treviso, 23 ottobre 2008 - 5 aprile 2009) Marsilio, 2008.
- Simonetta Pelusi (testi di), *Canaletto*, Mondadori-Electa, 2007.
- Lionello Puppi, Giuseppe Berto, *L'opera completa del Canaletto*, Rizzoli, 1968.
- Francis J. B. Watson, *CANAL, Giovanni Antonio, detto il Canaletto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974.
- Pietro Zampetti, *Vedutisti veneziani del Settecento*, Alfieri, 1967.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Canaletto**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Canaletto (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Antonio_Canal,_il_Canaletto?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- Giuseppe Fiocco, *CANAL, Giovanni Antonio, detto il Canaletto*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- (EN) *Canaletto*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

- *Opere di Canaletto* / *Canaletto (altra versione)*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Canaletto*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Bibliografia di Canaletto*, su *Internet Speculative Fiction Database*, Al von Ruff.
- (**EN**) *Un'ampia galleria online delle opere del Canaletto.*, su *wga.hu*.
- (**EN**) *Biografia di Canaletto*, su *cosmopolis.ch*. URL consultato il 19 ottobre 2005 (archiviato dall'url originale il 25 luglio 2009).
- (**ES**) *La Venecia de Canaletto*, su *youtube.com*.
- *Canaletto Video*, su *youtube.com*.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 88652637 (https://viaf.org/viaf/88652637) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2142 8397 (http://isni.org/isni/0000000121428397) · SBN CFIV009237 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV009237?core=autoriall) · BAV 495/4216 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_4216) · CERL cnp00396999 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00396999) · Europeana agent/base/59786 (https://data.europeana.eu/agent/base/59786) · ULAN (**EN**) 500115269 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500115269) · LCCN (**EN**) n79065963 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79065963) · GND (**DE**) 118638203 (https://d-nb.info/gnd/118638203) · BNE (**ES**) XX988637 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX988637) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX988637) · BNF (**FR**) cb135268204 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb135268204) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb135268204) · J9U (**EN**, **HE**) 987007259192205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007259192205171) · NDL (**EN**, **JA**) 00842130 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00842130) · CONOR.SI (**SL**) 118657123 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/118657123) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n79065963 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79065963)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Canaletto&oldid=132623916"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 mar 2023 alle 10:50.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Neoclassicismo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> «Il Neoclassicismo è una corrente del gusto che ha subito una lunga elaborazione teorica prima di nascere completamente nella breve e intensa fioritura dello stile Impero, dopodiché è piano piano scomparso sotto l'azione dei fermenti romantici che recava in sé fin dalle origini. È equivalente al classicismo in musica.»
>
> (Mario Praz[1])

Il **Neoclassicismo** è una tendenza artistica e letteraria sorta nella seconda metà del '700 e sviluppatasi sino ai primi decenni del secolo successivo. Nata come reazione al tardo barocco e al rococò e ispiratasi all'arte antica, in particolar modo quella greco-romana, fu variamente caratterizzata, ma ben riconoscibile nelle varie arti, nella letteratura, in campo teatrale, musicale e nell'architettura.

La sua teorizzazione prese vita a Roma con gli scritti dell'archeologo e storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann e del pittore e storico dell'arte Anton Raphael Mengs, mentre la costituzione di tale modello si ebbe soprattutto grazie alle scoperte e agli scavi delle antiche città di Ercolano e Pompei, alla formazione dell'archeologia come scienza e alla diffusione di pubblicazioni sulle antichità greche.[2][3]

Sotto il pontificato di Pio VI nella *città eterna* dominava quindi un'esaltazione classicista che si esprimeva in un gusto monumentale e fastoso con l'illusione «di un nuovo *Rinascimento* alla Roma dei papi e, nel contempo, a celare dietro una splendida facciata i problemi reali dello Stato, dall'arretratezza economica, al disordine amministrativo, al nepotismo, alla fame e alle piaghe popolari».[4] Secondo Carlo Muscetta «Winkelman e Mengs, l'abate Zanotti e l'abate MIlizia furono i teorici di questo classicismo o piuttosto controclassicismo, archeologico e platonizzante, destinato ad edulcorare il neoclassicismo di contenuto illuministico e a ostacolare il progresso verso un'arte moderna».[5]

L'*Amore e Psiche* di Antonio Canova.

Il dipinto *Il giuramento degli Orazi* (1784) di Jacques-Louis David è considerato uno dei più famosi dipinti neoclassici.

Indice

Architettura e arti visive
- Copia e imitazione
- Gli esponenti principali
- Gli interni
- Influenza negli stili architettonici moderni

Neoclassicismo letterario
Novecento: neoclassicismo tra le guerre
Note
Bibliografia
Altri progetti
Collegamenti esterni

Architettura e arti visive

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura neoclassica***.

Nell'architettura e nelle arti visive, il primo movimento in cui si individua un'aspirazione neoclassica è quello dello stile neo-attico che fu distinto dall'archeologo e storico dell'arte Friedrich Hauser nel 1889 nella sua pubblicazione "La scultura Neoattica" ("Die Neuattische reliefs"). Hauser conia il termine "Neo-attico" per identificare una reazione contro le stravaganze barocche dell'arte ellenistica.

Classicismo tardo barocco: G. P. Pannini assembla i canoni delle rovine e delle sculture romane in una vasta e immaginaria galleria (1756).

Un'importanza sempre maggiore in questi anni viene assunta dal problema urbanistico, in relazione alla crescita delle città. Anche l'architettura degli edifici di Napoli rifletté ampiamente l'influenza esercitata dalle scoperte archeologiche. L'esempio più conosciuto a tal proposito è la Basilica di San Francesco di Paola, considerata l'esempio italiano più importante di chiesa neoclassica[6]. Ogni "neo-classicismo" seleziona determinati modelli all'interno di una gamma di possibili "classici" e ignora tutti gli altri. Tra i Neoclassici del 1765-1830, in particolare gli scultori si rivolgevano a un ideale fidiaco, anche se in realtà le opere prodotte si avvicinano di più alle copie romane della scultura ellenistica, ignorando la scultura greca arcaica.

Johann Heinrich Füssli: *La disperazione dell'artista davanti all'imponenza dei frammenti antichi* (1778-1779), Milano, Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli. Nell'acquerello, l'artista esprime la dolorosa consapevolezza dell'impossibilità di ricostruire l'antica statua di Costantino.

Anche le antiche pitture greche erano perdute, ma l'immaginazione dei neoclassicisti settecenteschi la riportò in vita sia attraverso l'esempio della generazione di Raffaello ispiratasi alle grottesche affrescate nella Domus Aurea di Nerone, sia con la riscoperta di Nicolas Poussin ed i contemporanei scavi di Pompei.

Il Neoclassicismo si diffuse in Francia grazie alla generazione di artisti che si recavano in Italia (a Napoli per esempio c'erano gli scavi di Pompei, molto apprezzata fu anche Ercolano) per studiare dal vero i reperti antichi, oltre alla pubblicazione di importanti scritti come la *Storia dell'arte antica* di Johann Joachim Winckelmann[7].

Una seconda ondata neoclassica, più severa e contenuta, è associata all'apice dell'impero di Napoleone, che in particolare in Francia si manifestò con lo stile Luigi XVI, prima, e con lo stile Impero, poi.

L'apice della pittura neoclassica è rappresentato da Jacques-Louis David e Jean Auguste Dominique Ingres; Joseph-Marie Vien, maestro di Jacques-Louis David, è considerato dai suoi contemporanei come il «padre del neoclassicismo francese», ancora quello del Vien è un neoclassicismo timido; nell'ambito della scultura si ricordano invece Antonio Canova, Luigi Acquisti e Bertel Thorvaldsen.

Un capolavoro dell'arte italiana trasferito in Russia: il vestibolo del Palazzo Gatčina visto da un allievo di Luigi Vanvitelli, Antonio Rinaldi, 1770 circa.

Anche nelle sue forme più decorative il Neoclassicismo ebbe un marcato significato politico: esso, come già precedentemente accennato, raggiunse l'apice durante l'età napoleonica soprattutto al tempo dell'Impero. Le memorie romane, il consolato, i simboli gloriosi delle aquile imperiali sui labari delle legioni, il titolo di Re di Roma attribuito da Napoleone al figlio, gli archi di trionfo innalzati in onore di Bonaparte, rappresentarono agli occhi della borghesia francese, ormai padrona dell'Europa, e lanciata in un'inarrestabile politica imperialistica, il segno della potenza e della gloria raggiunta dopo secoli di sottomissione. Tutto il repertorio mitologico classico fu ripreso da letterati ed artisti; i primi fecero rivivere personaggi ed episodi della vita contemporanea in chiave mitologica, mentre i secondi dipingevano e scolpivano Napoleone nelle vesti di Giove olimpico o di un celebre ed invitto eroe della Grecia classica.

Giovanni Battista Piranesi: disegno per un vaso, 1780 circa, Roma.

Copia e imitazione

Avvicinare l'arte alla natura per l'artista neoclassico non significa riprodurre la realtà in modo naturalistico (fedele nei particolari), ma estrarne l'essenza, l'atteggiamento psicologico e mentale tipico dell'artista dell'età classica.

Winckelmann, uno dei maggiori teorizzatori del Neoclassicismo, sosteneva che l'unico modo per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è di imitare gli antichi. Convinto che "il contrario del pensiero indipendente è la copia, non l'imitazione", egli non raccomandava di copiare fedelmente le figure antiche ed auspicava un ritorno allo spirito, non alla lettera della antichità.

Gli esponenti principali

Giovan Battista Piranesi e Johann Joachim Winckelmann sono i maggiori esponenti in arte del Neoclassicismo, due importanti teorici, rispettivamente sostenitori dell'arte romana e greca. Entrambi privilegiano l'imitazione dell'arte alla sterile copia. Nelle vedute romane di Piranesi si nota maggiormente lo *spirito* della Roma antica.

I tesori scoperti ad Ercolano mostrarono che anche i più classici interni romani o le stanze romane di William Kent erano basati sulla struttura architettonica esterna del tempio e della basilica. Questo lo si può notare dalle dorature negli specchi dei frontoni delle finestre. In Italia, fra i più noti esponenti del Neoclassicismo figurativo compaiono anche: Antonio Canova, Luigi Acquisti e Cosimo Morelli per l'arte, per la poesia Ugo Foscolo, Giuseppe Parini, Vincenzo Monti, Vittorio Alfieri e Ludovico Savioli.

Gli interni

Antonio Pedrina, reliquiario della Croce del vescovo Zane, 1841.

Per quanto riguarda gli interni, il neoclassicismo scoprì il gusto per l'autentico arredamento classico, sulla scia delle scoperte effettuate a Pompei ed Ercolano, scavi iniziati verso la fine del decennio del 1740 ma la cui eco aveva raggiunto il grande pubblico solo nei decenni successivi, grazie anche alla pubblicazione dei primi lussuosi volumi (dal 1757 al 1792) della monumentale opera *Le Antichità di Ercolano* del Bayard.

Le illustrazioni mostravano come anche gli interni più classicheggianti di epoca barocca, o le più *romane* tra le stanze realizzate da William Kent fossero basate sullo stile architettonico degli esterni di basiliche e templi, il che si traduceva in: cornici delle finestre munite di frontone, specchi dalle cornici dorate e caminetti sormontati da simil-frontali come quelli dei templi, tutte cose che ora sembrano eccessivamente pompose e piuttosto assurde. Il nuovo stile cercò di ricreare invece un vocabolario architettonico autenticamente *romano*, servendosi di motivi decorativi più piatti e meno pesanti, come fregi scolpiti a bassorilievo o dipinti in monocromia come dei piccoli quadretti, che rappresentavano medaglioni, vasi, busti, bucrani o altri motivi appesi a nastri o rami d'alloro, con snelli arabeschi come sfondo, realizzati in rosso pompeiano o altre tinte pastello, oppure con colori che imitavano quello delle pietre naturali.

Un monastero vicino a Ostashkov in Russia (fotografia del 1910).

Questa moda in Francia, chiamata *"goût Grèc"*, fu inizialmente appannaggio dei cittadini di Parigi, ma non fu accettata a corte; solo quando il paffuto giovane Re salì al trono nel 1774 permise a sua moglie Maria Antonietta, seguace delle mode, di introdurre lo stile *Luigi XVI* nei palazzi reali, ma soprattutto nel suo Petit Trianon.

A partire dal 1800 l'apprezzamento per i modelli architettonici greci, diffusi per mezzo di stampe e incisioni, diede un nuovo impulso al movimento neoclassico, chiamato *Revival greco*. Il neoclassicismo continuò ad essere uno dei principali movimenti artistici per tutto il XIX secolo ed oltre — in costante contrapposizione con il Romanticismo e il movimento neogotico — anche se a partire dalla fine del XIX secolo è stato spesso considerato uno stile antimoderno o addirittura reazionario da importanti circoli di critici d'arte. Dalla metà del XIX secolo in avanti diverse città europee - in particolare San Pietroburgo e Monaco - furono sostanzialmente trasformate in veri musei dell'architettura neoclassica.

L'Accademia Tadini di Lovere.

Nell'architettura statunitense, il neoclassicismo fu una delle espressioni del movimento dell'American Renaissance (1890-1917 circa); la sua ultima manifestazione si ebbe nell'Architettura Beaux-Arts, i cui ultimi grandi progetti pubblici furono il Lincoln Memorial (molto criticato all'epoca della costruzione), la National Gallery of Art di Washington e il Roosevelt memorial presso l'American museum

of natural history di New York. Con queste opere lo stile si era già avviato verso il declino e il progetto di città monumentale ideato per Nuova Delhi da Sir Edwin Lutyens rappresentò il glorioso viale del tramonto del neoclassicismo: ben presto la seconda guerra mondiale distrusse tutte le illusioni.

Influenza negli stili architettonici moderni

Nel frattempo, architetti modernisti moderati come Auguste Perret in Francia, mantennero i ritmi e le proporzioni dell'architettura colonnare persino nella costruzione di edifici industriali. Lì dove un colonnato sarebbe stato additato come *reazionario*, una serie di pannelli scanalati simili a pilastri sotto ad una fascia ornamentale ripetitiva apparivano come *progressisti*. Pablo Picasso fece alcuni esperimenti con motivi classicheggianti negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale e lo stile Art déco, che ebbe il suo picco con l'*Exposition des Arts Décoratifs* di Parigi nel 1925, spesso si ispirò a motivi neoclassici senza però mostrarlo in maniera evidente. Vari ne sono gli esempi: i severi e robusti cassettoni di Émile-Jacques Ruhlmann o di Sue et Mare, i vestiti alla moda drappeggiati a ricordare le linee greche, la danza artistica di Isadora Duncan, gli uffici postali e i tribunali statunitensi costruiti in stile Streamline Moderno non più tardi degli anni cinquanta. Temi di tipo neoclassico si possono trovare anche nella Smith Tower di Seattle.

Neoclassicismo letterario

Il "neoclassicismo", in letteratura inglese, è associato con gli scrittori del primo XVIII secolo, tutte eredità di John Dryden di Milton.
Il maggiore dei poeti greco-latini a cui si ispirarono era Publio Virgilio Marone. I maggiori scrittori del periodo sono Daniel Defoe, Jonathan Swift, Alexander Pope.

In Francia, il neoclassicismo è il tipico del teatro di Jean Racine, con i suoi versi bilanciati, limitatezza nelle emozioni, rifinimento nell'espressione, senza eccessi, la sua consistenza artistica, così che il tono tragico non era compensato da momenti di realismo o humor (come in Shakespeare), e la sua aderenza formale alle "unità classiche" riprese dalla *Poetica* di Aristotele.

In Italia i più importanti esponenti della letteratura neoclassica furono Ludovico Savioli, Giuseppe Parini, Vincenzo Monti, Vittorio Alfieri e Ugo Foscolo.

Nel 1786, lo scrittore tedesco Goethe finì il suo periodo di Sturm und Drang con il suo *Viaggio in Italia*, le cui esperienze raccolte in volume nel 1817. In seguito, egli, come il suo collega Friedrich Schiller, emulò i temi e la sensibilità della tragedia greca in opere come *Ifigenia in Tauride*, le *Elegie romane*, e il *Faust*.
Tuttavia per quanto riguarda Goethe, e tutto il movimento dello Sturm und Drang, è necessario precisare che le caratteristiche principali e fondanti - la sregolatezza, il genio, la furia compositiva e l'apparente mancanza di freni - sono propri del Romanticismo europeo.
Temi neoclassici che dominano le opere del poeta tedesco Hölderlin.

Alla metà del XVIII secolo gli scavi archeologici ad Ercolano e Pompei e gli studi archeologici di Winckelmann determinarono la diffusione di stampe riproducenti monumenti, sculture e pitture ritrovate in quella occasione. Grazie all'opera di Winckelmann si affermò un gusto per l'antichità vista come modello di armonia di proporzioni e perfezione (Winckelmann definì l'arte greca come sublime esempio di "nobile semplicità e quieta grandezza"). Il modello neoclassico passò dalle arti figurative alla letteratura dove il gusto classicheggiante aveva imperato nella prima metà del secolo (basta pensare all'Accademia dell'Arcadia). Il poeta francese André Chénier scrisse che "sopra pensieri nuovi facciamo versi antichi". Viene affermato così il valore assoluto della *Bellezza* come supremo ideale dell'esistenza, e identificata nell'armonia mista alla grazia, espressa attraverso la serenità che nasce dal superamento delle passioni, l'equilibrio dei sentimenti, il rapporto preciso delle proporzioni. La patria ideale diventò la Grecia classica,

sede di un comune patrimonio spirituale, terra sognata dove giungere per evadere da una realtà che spesso appariva deludente.[8]
L'amore per le libere istituzioni repubblicane romane fu spesso richiamato alla memoria da pensatori e uomini politici avversi alle monarchie assolute. Il Neoclassicismo romano ebbe un carattere giacobino, esaltò in Francia come in Italia il senso della libertà.

Novecento: neoclassicismo tra le guerre

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Novecento (movimento artistico)***, ***Neoclassicismo (musica)*** *e* ***Monumentalismo***.

Vi è stato nel XX secolo un intero movimento artistico denominato neoclassicismo. Esso includeva almeno la musica, la filosofia e la letteratura e si è sviluppato fra la fine della prima guerra mondiale e la fine della seconda. Vi è stato anche in questo periodo un "neoclassicimo semplificato" in architettura, che si è opposto al razionalismo. In Italia ciò è stato espresso dalle architetture di Marcello Piacentini.

Note

1. ^ *Neoclassicismo e Impero*, in Praz, p. 16
2. ^ *Neoclassicismo*, in *Sapere.it*, De Agostini. URL consultato il 30 gennaio 2022.
3. ^ *L'illuminismo - i temi*, su *inftub.com*. URL consultato il 30 gennaio 2022.
4. ^ Carlo Salinari Carlo Ricci, *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici*, Volume terzo Parte prima, Editori Laterza, Bari 1981, pp. 31 - 32
5. ^ Carlo Muscetta, *Ritratti e letture*, Marzorati, Milano 1961
6. ^ Robin Middleton e David Watkin, p. 292.
7. ^ Opere di Johann Joachim Winckelmann. Prima edizione italiana completa, tomo VI, Prato 1831, p. 339.
8. ^ Aldo Giudice e Giovanni Bruni, pp. 5-6.

Bibliografia

- Hugh Honour, *Neoclassicismo*, Einaudi, 1980
- Aldo Giudice e Giovanni Bruni, *Problemi e scrittori della letteratura italiana*, vol. 3, Torino, ed. Paravia, 1987, ISBN 88-395-1207-1.
- Carlo Bertelli, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. 4, Milano, Bruno Mondadori Editore, 1990, ISBN 88-424-4525-8.
- Robin Middleton e David Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Milano, Electa, 2001 [1980], ISBN 88-435-2465-8.
- Fernando Mazzocca e Gianni Venturi (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclessicismo, 2006, ISBN 88-900674-9-7.
- Luciano Patetta, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milano, Città Studi, 1991, ISBN 88-251-0045-0.
- Mario Praz, *Gusto neoclassico*, BUR illustrati, Milano, Rizzoli, 1990 [1940].

- L. Barroero (a cura di), *Il neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, Skira, 2002

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **neoclassicismo**
- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**neoclassicismo**»
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **neoclassicismo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neoclassicism?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *neoclassicismo* / *neoclassicismo (altra versione)*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Giulio Romano Ansaldi, Bruno Maria Apollonj, *NEOCLASSICA, ARTE*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934.
- *neoclassicismo*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (**IT**, **DE**, **FR**) *Neoclassicismo*, su *hls-dhs-dss.ch*, Dizionario storico della Svizzera.
- (**EN**) *Neoclassicismo*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Neoclassicismo*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 15 luglio 2016.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 10229 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=10229) · LCCN (**EN**) sh85090748 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85090748) · GND (**DE**) 4030967-8 (https://d-nb.info/gnd/4030967-8) · J9U (**EN**, **HE**) 987007563185105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007563185105171) · NDL (**EN**, **JA**) 00577351 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00577351)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Neoclassicismo&oldid=133299195"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 mag 2023 alle 06:54.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Architettura neoclassica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando la corrente architettonica quasi omonima, vedi **Nuova architettura classica**.*

*Voci principali: **Architettura del Settecento**, **Architettura dell'Ottocento**.*

Per **architettura neoclassica** si intende lo stile architettonico che, in linea con la più generale tendenza artistica del neoclassicismo, riprende ideali e apparato formale dell'architettura classica greca e romana e la razionalità nelle forme stesse, assimilando gli elementi architettonici tradizionali a elementi costruttivi.[1] Nella storia dell'architettura, questo stile emerse successivamente al tardobarocco e al rococò, in anni in cui il Grand Tour segnava la formazione culturale di intere generazioni di nuovi artisti e di tutta la classe aristocratica e dell'alta borghesia.

Cattedrale di Vilnius

Il periodo di sviluppo di questo stile corrisponde a quello che gli storici dell'economia definiscono della rivoluzione industriale.[1] Sempre in questo periodo comincia il distacco dell'architettura dai problemi della pratica costruttiva.[2]

Facciata ovest del Campidoglio di Washington, Stati Uniti

Nonostante veri e propri stili precursori, come quello italiano di Andrea Palladio successivamente seguito dal palladianesimo, diffusosi poi in Inghilterra e in seguito in tutto il mondo che influì notevolmente sull'architettura neoclassica,[3][4] il neoclassicismo vero e proprio cominciò dopo la metà del XVIII secolo,[5] sviluppandosi quindi in tutti i paesi occidentali e non mancando di influenzare la produzione architettonica in Russia, negli Stati Uniti e nell'America Latina.

Pur trattandosi di un fenomeno internazionale, l'architettura del neoclassicismo fu caratterizzata da correnti diverse a seconda del periodo e delle diverse tradizioni stabilitesi in precedenza nei vari paesi. A questo proposito è difficile stabilire una periodizzazione rigorosa: infatti, il Neoclassicismo, non solo può essere inserito in una corrente più ampia fondata sullo studio dell'architettura classica (già a partire dall'architettura

cinquecentesca), ma restò in voga per tutto il XIX secolo, caratterizzandosi durante l'eclettismo e finendo per lasciare le sue tracce nell'architettura più recente (si vedano le varie tendenze monumentaliste novecentesche).[5]

Indice

Neoclassicismo settecentesco

Neoclassicismo tra Ottocento e Novecento

Neoclassicismo in Europa

- Francia
- Gran Bretagna
- Germania
- Italia
  - Veneto
  - Roma
  - Napoli
  - Sicilia
  - Toscana
  - Trieste
  - Lombardia
  - Genova
  - Piemonte
- Russia
- Scandinavia
- Altre nazioni dell'Europa

Neoclassicismo in America

- Stati Uniti
  - Il Settecento e l'Ottocento
  - Il Novecento
- America Latina

Influenze neoclassiche nell'architettura del Novecento

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Neoclassicismo settecentesco

Il Neoclassicismo settecentesco fu essenzialmente una reazione al Rococò.[5] Senza risalire ai contenuti dell'architettura cinquecentesca e palladiana, l'inizio del razionalismo neoclassico in chiave antibarocca può essere fatto risalire alle opere teoriche secentesche di François Blondel, Claude e Charles Perrault e a quelle settecentesche di Colen Campbell.[6]

James Stuart, stampa del Partenone

Marie-Joseph Peyre, progetto di concorso per una cattedrale, indetto dall'Accademia di San Luca, 1753

Allo sviluppo dell'architettura neoclassica contribuirono tre principali orientamenti.[7] Il primo si ebbe nel campo della critica architettonica, con la divulgazione degli scritti di Marc-Antoine Laugier, Carlo Lodoli, Francesco Milizia, Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux e altri, che favorirono la trasposizione dell'Illuminismo in architettura, affermando quei principi legati al razionalismo e al funzionalismo, con un nuovo ideale estetico basato sul ricorso a forme geometriche elementari.[8] Marc-Antoine Laugier, nel suo *Essai sur l'architecture*, sosteneva che la natura fosse il principio originario dell'architettura; il suo edificio ideale era impostato su colonne libere, senza pilastri, basamenti ed altri elementi della tradizione rinascimentale e post-rinascimentale. Inoltre, nel suo trattato espose una concezione razionale del classicismo, sostenendo il concetto della cosiddetta "capanna rustica" dell'uomo primitivo quale espressione veritiera del bisogno umano di riparo.[9]

Tra i capisaldi del pensiero del Lodoli c'era l'opposizione all'interpretazione del dogma vitruviano, che aveva offuscato il vero significato dell'architettura: la sua funzionalità. Continuatore del Lodoli fu il Milizia, i cui principi erano quelli del Classicismo, di Vitruvio, della capanna lignea ecc. Inoltre, egli sosteneva che l'architettura non doveva essere una mera imitazione della natura, ma della bella natura.[10] Tuttavia, non tutte le teorie settecentesche furono caratterizzate da questo rigore. Giovanni Battista Piranesi fu un vivace contestatore di Lodoli e Laugier, rivendicando la "pazza libertà di lavorare a capriccio". Importante, anche se in via indiretta, fu l'opera del filosofo Jean-Jacques Rousseau che, affermando l'originaria libertà dell'uomo ormai smarrita all'interno di una rigida società, indirizzò l'architettura neoclassica verso una maggiore libertà formale (eclettismo).[11]

Il secondo orientamento all'origine del Neoclassicismo venne dall'attività antiquaria e dall'inizio degli scavi archeologici di Ercolano e Pompei (1719 e 1738), oltre alla pubblicazione di importanti opere letterarie come la *Storia dell'arte antica* di Winckelmann, che introdussero quell'ideale di "quieta semplicità e nobile grandezza"[12] in antitesi agli sfarzi del Barocco e del Rococò, considerati, da alcuni critici del periodo, bugiarde espressioni dell'irrazionale e dell'ingannevole.[10] Non secondaria fu la diffusione di pubblicazioni che contenevano riproduzioni raffiguranti le antichità greche e romane.

G.B. Piranesi, stampa dell'Arco di Traiano a Benevento

Fra queste ebbero un grande impatto le *Antiquities of Athens* di James Stuart che, in parallelo con la progressiva pubblicazione, influenzarono la formazione del nuovo stile architettonico, soprattutto d'oltralpe,[13] e le numerose stampe di Giovanni Battista Piranesi raffiguranti le antichità romane.[14][15][16]

In questo contesto, gran parte della critica è solita attribuire all'ambiente romano un ruolo di primo piano nella definizione dei nuovi gusti architettonici. Secondo lo storico David Watkin il linguaggio del Neoclassicismo internazionale fu fondato a Roma intorno al 1740 dai *pensionnaires* francesi dell'Accademia di Francia, che, rifiutando gli esuberanti ornamenti dell'architettura tardobarocca, si dedicarono alla progettazione di vasti edifici pubblici, ispirati a quelli dell'antica Roma.[17]

Étienne-Louis Boullée, prospetto frontale del Cenotafio di Newton

Il terzo orientamento, di natura sociopolitica, è invece legato l'atteggiamento della nuova classe borghese, che trasferì sul Neoclassicismo lo spirito conservatore, l'ideale repubblicano della rivoluzione politica (1789), il razionalismo della rivoluzione industriale (1760-1830) e il romanticismo nazionalista e individualista.[7]

Dal punto di vista ideologico, nel Neoclassicismo settecentesco è possibile individuare sostanzialmente tre periodi:[18] un primo (1715-1740) nel quale emergono i caratteri dell'Illuminismo; un secondo di consolidamento (1740-1780), dove prevalgono aspetti filologici, archeologici e accademici; infine, un terzo (1780-1805) che fa riferimento all'architettura rivoluzionaria di Boullée e Ledoux, le cui opere (come il cenotafio di Newton o le Saline Reali di Arc-et-Senans), si inseriscono perfettamente nel clima culturale dominato da personalità del calibro di Isaac Newton, Voltaire, Denis Diderot e Montesquieu, costituendo l'emblema del Neoclassicismo legato all'Illuminismo e alla Rivoluzione francese.[19]

Pierre-François-Léonard Fontaine, monumento sepolcrale per i sovrani di un grande impero, 1785

Per quanto concerne il codice-stile, la maggiore differenza che si coglie al passaggio tra il Rococò e il Neoclassicismo risiede nella forte prevalenza del "lineare" rispetto al "pittorico", intesa come il dominio della ragione sul sentimento: "quanto più una linea racchiudeva pochi corpi semplici, disposti frontalmente come in un ideale bassorilievo, tanto più essa, per l'artista neoclassico, poteva esaltare la funzione".[20] Il carattere lineare divenne espressione di un'intenzionalità progettuale propria di tutta l'arte neoclassica. In particolare, il principio di corrispondenza tra forma e funzione statica portò al calcolo scrupoloso degli sforzi e delle resistenze dei materiali, rivalutando, sul piano estetico, la ricerca scientifica degli ingegneri.[21]

L'uso degli ordini e di timpani, la simmetria di prospetti e piante, la corrispondenza tra interni ed esterni e il ricorso a volumi chiari e ben definiti nella definizione dei vari corpi di fabbrica, divennero elementi caratterizzanti della composizione architettonica. Tuttavia, nonostante l'apparente rigidezza delle regole combinatorie, il codice-stile si rivelò abbastanza flessibile, spaziando dal minimalismo di Boullée, all'articolata conformazione che spesso caratterizzò gli ambienti interni.[22] Gli ideali di purezza formale maturati nell'età neoclassica portarono ad un'estrema autonomia dell'impianto architettonico dalle altri componenti (pittura e scultura). Le fastose decorazioni pittoriche dei soffitti, che avevano raggiunto l'apice nell'epoca precedente, tramontarono definitivamente.[22] Notevoli innovazioni furono apportate soprattutto in urbanistica, negli interventi promossi dal Settecento all'Ottocento in Inghilterra, Francia e Russia, con la formazione di ambienti e complessi urbanistici formati dall'aggregazione di singole unità edilizie.[23]

In ogni caso, il maggior influsso esercitato dall'Illuminismo in campo architettonico non è tanto riscontrabile nel linguaggio, ma nella tipologia, poiché alcune tipologie edilizie, come i teatri, le biblioteche, gli ospedali ed altre architetture di pubblica utilità, si prestavano più di altre ai mutamenti.[24]

Neoclassicismo tra Ottocento e Novecento

Il Neoclassicismo restò la maggiore corrente in Europa dal secondo decennio del Settecento alla fine dell'Ottocento.[18] Ad esso si affiancarono comunque nuove correnti culturali, espressione dei molteplici cambiamenti della società, come il Neogotico, il Neorinascimento, il Neobarocco ed il Neoromanico. L'Ottocento infatti fu il secolo di Napoleone Bonaparte, della Restaurazione e dell'affermazione degli Stati nazionali; fu un secolo travolto dalla Rivoluzione industriale, che cambiò gli scenari sociali e creò nuove prospettive di sviluppo, soprattutto in Inghilterra.

L'apparato formale risentì profondamente di questi cambiamenti così alla severità e all'imponenza dell'architettura napoleonica (lo *Stile Impero*, databile al 1805-1814) fece seguito il cosiddetto Classicismo della Restaurazione (1814-1840). Nella seconda metà del secolo il Neoclassicismo divenne poi lo stile degli Stati borghesi arricchitisi con l'industrializzazione, mentre nei primi decenni del Novecento sarà presente in tutte le anacronistiche architetture ufficiali di numerosi paesi, quali Stati Uniti, Italia e Germania, caricandosi ideologicamente e perdendo di fatto ogni rilevanza storica.[25]

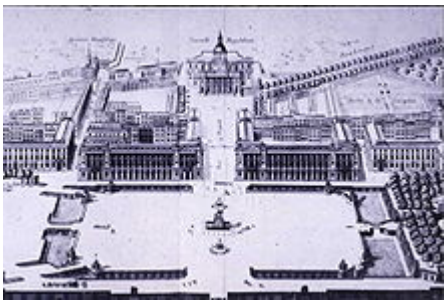
John Nash, conformazione originaria del Quadrant di Regent Street, Londra

Dal punto di vista della composizione, l'architettura ottocentesca divenne più rigorosa, prestando una maggiore attenzione filologica nell'utilizzo delle forme antiche e il linguaggio decorativo si fece più ricco ed espressivo; tuttavia, la ricerca del risultato d'effetto prevalse sull'espressione di un elevato ideale intellettuale.[5] Così, il Neoclassicismo sopravvisse in Europa, negli Stati Uniti e nelle colonie sparse nei vari continenti, ma i numerosi edifici realizzati, malgrado i loro elevati standard di qualità, mostrano una scarsa capacità di evoluzione. Paradossalmente, i principi base della tradizione neoclassica (logica, tecnica costruttiva, uso ragionato dei materiali rispetto alla loro funzione ecc.) furono ripresi, in chiave decisamente anticlassica, dagli architetti del Neogotico.[5]

Le invarianti del codice-stile, ereditate in parte da quelle del secolo precedente, sono: le piante bloccate, costituite da figure regolari; la ricerca della simmetria in pianta ed in alzato; la predilezione per edifici a sviluppo orizzontale. I materiali impiegati all'esterno furono la pietra, l'intonaco bianco o colorato, il marmo, che spesso occultavano gli elementi metallici atti a rinforzare le murature.[26]

Neoclassicismo in Europa

Francia



Ange-Jacques Gabriel, progetto per Place de la Concorde, Parigi

L'architettura civile francese volge al Neoclassicismo a partire dalla metà del Settecento con la realizzazione di impianti lucidi e sobri come Place de la Concorde a Parigi e il Petit Trianon di Versailles, entrambi di Ange-Jacques Gabriel, che trovano comunque le premesse nel classicismo barocco francese.[27] I progetti per la Place de la Concorde, all'epoca Place Louis XV, risalgono al 1753: i disegni originari definivano uno spazio assai diverso da quello attuale, frutto di piani redatti in epoca napoleonica, con due palazzi che delimitavano uno spazio chiuso da una serie di balaustre. Gli edifici erano chiaramente ispirati al prospetto di Claude Perrault per la facciata del Louvre. Per l'architettura francese, l'opera di Perrault (1613-1688) per il completamento del celebre palazzo reale di Parigi era infatti un esempio di assoluta maestria: il suo disegno chiaro e ordinato, caratterizzato da un frontone centrale e da una teoria di colonne binate erette sopra un massiccio basamento, ebbe una notevole influenza nella definizione dei nuovi canoni estetici dell'architettura.[28] Di poco posteriore alla celebre piazza parigina è appunto il Petit Trianon, costruito tra il 1761 ed il 1768, dove gli ambienti interni sono distribuiti in base alla loro funzione e non tanto ad esigenze estetiche di simmetria. L'esterno è molto semplificato e privo di eccessive decorazioni, ma è definito da un rigoroso ordine di grandi aperture vetrate.

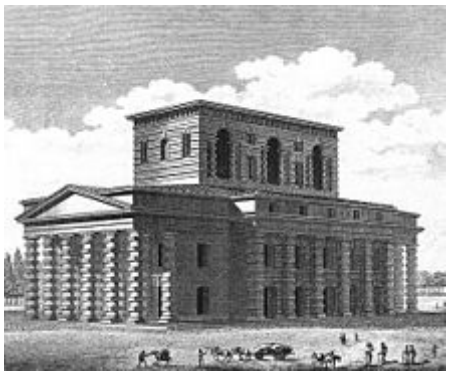
Ange-Jacques Gabriel, Petit Trianon, Versailles

La successiva generazione si indirizzò verso una concezione dell'architettura più classica e severa. Di oltre trent'anni più giovane di Gabriel, Marie-Joseph Peyre (1730-1785) si recò in Italia, dove vinse un concorso indetto dall'Accademia di San Luca per una cattedrale e due palazzi annessi. Rientrato in Francia, progettò una villa per Mme Leprêtre de Neubourg nei dintorni di Parigi, forse il primo edificio francese autenticamente classico.[29] La villa è posta su uno stilobate ed è costituita da volumi compatti, disadorni, con una pianta nella quale si attenua ogni enfasi: la disposizione delle stanze è semplice, non vi sono ambienti di disimpegno e le scale non sono evidenziate, essendo chiuse all'interno di un vano. Nel 1763, Peyre si dedicò alla casa per il principe di Condé, un impianto meno austero, il cui elemento più interessante è un colonnato che avvolge il cortile d'ingresso. Con l'amico Charles De Wailly progettò il Teatro dell'Odéon di Parigi, innalzato tra il 1779 ed il 1782, ma ricostruito più volte dopo essere andato distrutto in due incendi. L'aspetto del teatro è sobrio e severo, con l'esterno rivestito in bugnato e la facciata principale schermata da un portico di colonne doriche.[30]

In questo clima di rinnovamento, numerosi teatri sorsero in tutta la Francia, anche nei centri minori, come Amiens e Besançon. A Bordeaux, negli anni settanta del Settecento, fu eretto il Grand Théâtre, il più bel teatro francese dell'epoca.[31] Progettato da Victor Louis, è costituito da un blocco rettangolare, con una facciata preceduta da dodici grandi colonne corinzie.

Victor Louis, Grand Théâtre, Bordeaux

Se Peyre, De Wailly, Louis e, come vedremo in seguito, Jean Chalgrin, sono annoverati tra i principali esponenti dello stile classico del tardo Settecento, altrettanto importanti furono artisti quali Jacques Gondouin, Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux. Il primo viene oggi ricordato per l'*École de Chirurgie* di Parigi, costruita tra nel 1769-1775. Essa rappresenta un'opera paradigmatica per l'epoca, tanto è vero che Quatremère de Quincy scriverà: "Questa è l'opera classica del tardo XVIII secolo".[32] La sua aula semicircolare, destinata ad ospitare il teatro anatomico, presenta gradinate, pareti curve spoglie e una semicupola a cassettoni ispirata al Pantheon di Roma. Il successo di questa commissione, che influenzerà persino lo statunitense Benjamin Latrobe,[33] frutterà all'autore molti altri incarichi fino allo scoppio della Rivoluzione e la sua opera servirà da modello per diverse sale di riunioni.



Claude-Nicolas Ledoux: progetto per la casa del direttore delle Saline Reali di Arc-et-Senans

Questa predilezione per le volumetrie pure troverà in Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux i due maggiori esponenti;[34] malgrado molti dei loro progetti siano rimasti solo su carta o, nel caso di Ledoux, siano andati distrutti, entrambi aspiravano a creare un'architettura "parlante", cioè simbolica, in grado di comunicare la propria funzione attraverso l'uso sapiente delle forme. Boullée costruì pochissimo, ma esercitò un notevole influsso. Il suo progetto più famoso, che si inserisce nella cosiddetta *Architettura della Rivoluzione*, è quello per il Cenotafio di Newton, un'immensa sfera che avrebbe dovuto accogliere le spoglie del grande scienziato: tutto ha dimensioni colossali ed è trattato con un'espressiva elementarità astratta.[35] In epoca napoleonica i concetti espressi da Boullée troveranno un fedele seguace in Jean-Nicolas-Louis Durand, insegnante alla *École polytechnique* e precursore delle teorie sul funzionalismo, ovvero della stretta relazione che deve sussistere tra edificio e funzione.[36]

Giovanni Niccolò Servandoni, progetto per la facciata di Saint Sulpice, Parigi

Gli studi teorici di Boullée gettarono comunque le premesse per l'affermazione di Claude-Nicolas Ledoux, il cui lavoro, influenzato anche da Piranesi, è anch'esso caratterizzato da un'estrema semplicità geometrica. Edificò numerosi *hôtel* e nel 1775 iniziò le Saline Reali di Arc-et-Senans: un complesso a pianta di emiciclica, costituito da un portale dorico che nasconde una grotta primitiva. Il complesso, realizzato solo in parte, si muove attraverso un linguaggio fortemente simbolico, tipico dell'architettura di Ledoux, che viene ripreso nel più maturo progetto della città ideale di Chaux, dai connotati utopici.[37] Quest'opera visionaria ed essenzialmente allegorica presenta degli edifici senza precedenti tanto per la loro funzione quanto per la singolarità della forma. Non è un caso ad esempio che una delle sue più originali soluzioni, ovvero quella per la *Casa dei sorveglianti del fiume*, sia stata immaginata come un cilindro cavo posto attorno al fiume. Negli anni prerivoluzionari Ledoux si occupò della cinta daziaria di Parigi, offrendo un ampio repertorio di soluzioni nel disegno delle barriere doganali, alcune delle quali si sono conservate; tra queste la Barrière de la Villette, formata da una croce greca sormontata da un cilindro.[38]

Nella trattazione delle principali opere neoclassiche del Settecento francese, vanno ricordati anche alcuni edifici sacri. Una delle prime manifestazioni di reazione al Rococò è la facciata Saint Sulpice,[39] edificata in stile classico dal fiorentino Giovanni Niccolò Servandoni e più volte alterata nel corso del tempo.

Il maggior esempio nel campo dell'architettura sacra resta comunque il Pantheon di Parigi,[27] originariamente sorto come chiesa di Ste-Geneviève e successivamente trasformato in mausoleo della Nazione. Dell'edificio, progettato da Jacques-Germain Soufflot e costruito tra il 1757 e il 1791, colpiscono la cupola ispirata a quella della cattedrale londinese di San Paolo e l'audace struttura interna che ricorda, per la sua leggerezza, quella delle antiche cattedrali gotiche. Infatti, durante la costruzione di Ste-Geneviève, Soufflot ed i suoi collaboratori perlustrarono la Francia alla ricerca delle pietre più adatte ed allestirono un laboratorio per analizzarne le caratteristiche di resistenza ed elasticità. Lo scopo era quello di rendere la struttura sempre più raffinata, così da ridurre gli elementi portanti, prendendo ad esempio le chiese medievali francesi, ma anche la Cappella della Sacra Sindone di Torino e Santa Maria della Salute a Venezia.[40]

Jacques-Germain Soufflot, interno del Pantheon di Parigi

Un'altra chiesa parigina, quella di Saint-Philippe-du-Roule (1772-1784), è da rimarcare per la sua navata coperta da una volta a botte decorata a cassettoni e impostata su una trabeazione sorretta da una teoria di colonne ioniche. Il disegno si deve al citato Jean Chalgrin, ma l'edificio sarà stravolto verso la metà del secolo successivo con l'apertura di finestre lungo la volta e la costruzione di due cappelle. Malgrado ciò, lo schema di Saint-Philippe esercitò una certa influenza nell'architettura dell'epoca.[41]

Tra le architetture neoclassiche del XIX secolo un posto di rilievo spetta invece alla chiesa della Maddalena, costruita tra all'inizio dell'Ottocento in una Parigi fulcro del nuovo Impero napoleonico (si parla infatti di *Stile Impero*).[27] Destinata inizialmente ad essere una chiesa a pianta basilicale, nel 1806 Napoleone volle farne un *Tempio della Gloria*, modificando radicalmente il progetto originario e rendendolo simile ad un

colossale tempio romano. Se per l'esterno questa relazione è evidentissima, per l'interno l'architetto si limitò ad articolare lo spazio mediante una serie di volte a vela, ispirandosi vagamente alla modularità dell'architettura termale romana.[27]

Louis-Pierre Baltard, Palazzo di Giustizia, Lione

Proprio l'ascesa di Napoleone coincise con la costruzione di altre imponenti opere pubbliche, destinate a mutare il volto di Parigi. Nel 1806 fu iniziato l'Arc de Triomphe, progettato da Jean Chalgrin; nei medesimi anni François-Joseph Bélanger coprì il cortile della Halle aux Blés con una cupola in ghisa; Alexandre-Théodore Brongniart disegnò la sede della Borsa di Parigi e, tra il 1806 ed il 1810, fu innalzata la Colonna Vendôme. Inoltre, è doveroso citare il principale intervento urbanistico di matrice neoclassica nella Parigi d'inizio Ottocento. Si tratta della sistemazione di Rue de Rivoli, avviata nel 1801 ad opera di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine. I due progettisti realizzarono un lunghissimo rettilineo uniformato da prospetti continui degli edifici porticati; l'opera sarà portata a termine solo sotto Napoleone III, modificando però i disegni originari con l'aggiunta di grandi coperture mansardate.[42]

Con la fine dell'impero napoleonico, gli architetti francesi si ritrovarono senza una guida sicura. Le nuove tendenze furono pertanto individuate dall'Académie des beaux-arts e dal Conseil Génèral des Bàtiments Civils.[43] Figura di spicco di questa fase fu Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), segretario dell'Académie per ben ventitré anni e convinto sostenitore dell'arte classica. I limiti del suo gusto, dovuti all'eccessiva rigidezza dei suoi ideali dottrinari, emergono in numerosi edifici costruiti nella Francia dell'epoca, come nel Palazzo di Giustizia di Lione, iniziato nel 1835 da Louis-Pierre Baltard e caratterizzato da una severa facciata composta da ventiquattro colonne d'ordine corinzio.[43]

Jakob Ignaz Hittorff, chiesa di San Vincenzo de' Paoli, Parigi

Alcune innovazioni si registrano nell'opera di Jakob Ignaz Hittorff, sostenitore della teoria secondo la quale l'architettura greca doveva essere ricca di colore. Le sue opere principali, tutte a Parigi, sono la chiesa di San Vincenzo de' Paoli, la sistemazione di Place de la Concorde e la Gare de Paris Nord. Nella chiesa di San Vincenzo, alla cui costruzione subentrò intorno al 1830, egli dimostrò come l'architettura classica potesse essere variata senza allontanarsi dai modelli antichi. Esternamente la chiesa è preceduta da un portico ionico sormontato da un frontone, affiancato da due torri quadrate, mentre l'interno, suddiviso in navate da due ordini di colonne, risulta policromo e riccamente decorato, con un'articolazione più affine all'architettura paleocristiana che a quella neoclassica: le colonne sono color albicocca, il registro superiore è affrescato e le capriate sono rosse e blu, dorate ad imitazione di quelle presenti nel Duomo di Monreale. Pochi anni dopo si occupò del riassetto di Place de la Concorde, dove aggiunse statue, innalzò l'obelisco e pose la fontana di ghisa. Nel 1859 progettò la Gare de Paris Nord, la sua maggiore realizzazione, la cui facciata presenta però un miscuglio di motivi classici in scala sproporzionata.[44]

Jean Chalgrin, chiesa di Saint-Philippe-du-Roule, Parigi

Jean Chalgrin, Arco di Trionfo, Parigi

Église de la Madeleine, Parigi

Gran Bretagna

Holkham Hall, Norfolk

L'Inghilterra conobbe l'architettura di Andrea Palladio all'inizio del XVII secolo, grazie all'opera di divulgazione di Inigo Jones.[45] Da allora la fortuna del palladianesimo fu tanta che dominò l'architettura inglese fino a quando non fu modificato in maniera più elegante da Robert Adam (1728-1792), la cui attività oscilla tra Neoclassicismo pittoresco e un Neogotico in versione classicheggiante.[46]

Per tutto il XVIII secolo si registra la costruzione di numerose residenze improntate proprio allo "stile italiano", come la Holkham Hall e la Chiswick House, disegnate da William Kent e Lord Burlington. Dalla collaborazione tra i due scaturì la sala d'ingresso di Holkham Hall (1734 circa), definita come "uno dei più spettacolari interni del XVIII secolo".[47] Al modello di base, derivato da un progetto non realizzato del Palladio, essi aggiunsero un'abside ancora una volta ispirata alle chiese veneziane dello stesso architetto italiano; diversi particolari, come l'incavo a cassettoni, sono ispirati alle ricostruzioni archeologiche pubblicate sul volume *Edifices antiques de Rome* sin dal 1682. L'effetto finale è decisamente classico, per una sala che rivela una concezione drammatica d'ispirazione barocca.[47]

Il primo interno neoclassico inglese è comunque da ricercare nella sala che James Stuart eseguì nella Spencer House di Londra nel 1758.[48] Stuart costruì assai poco nel corso della sua carriera, ma è noto soprattutto per aver riscoperto il gusto greco: il suo tempio nel parco di Hagley Hall è il primo esempio di Neogreco dorico di tutta Europa.[49]

Invece, in campo urbanistico sono significative le trasformazioni di tendenza classicheggiante promosse nella cittadina termale di Bath dove, a partire dalla prima metà del Settecento, John Wood il Vecchio realizzò una serie di interventi ispirandosi ai modelli del passato (come il Foro Romano); l'opera fu completata dal figlio John Wood il Giovane con l'aggiunta del *Crescent*, un corpo curvilineo caratterizzato da un prospetto continuo e definito da un ordine gigante di colonne. Le trasformazioni di Bath influenzeranno, come vedremo in seguito, numerosi interventi urbanistici in Inghilterra e negli Stati Uniti.[50]

Parallelamente, a partire dal 1740, con l'affermazione del *pittoresco*, in architettura si diffuse la passione per le rovine, tanto che numerosi architetti incominciarono a ideare i loro edifici in decadenza, ridotti in rovina dall'azione del tempo. In questa corrente si inserisce il primo progetto inglese che rientra a pieno titolo nel

William Kent, Tempio della Virtù Antica, Buckinghamshire

Robert Adam, sezione dell'anticamera di Syon House

Neoclassicismo, ovvero il mausoleo del Principe di Galles (1751), di William Chambers; eppure, i caratteri neoclassici di questo progetto si dissolvono nella concezione romantica del mausoleo, che fu presentato nella forma che esso avrebbe assunto una volta andato in rovina.[51]

Il pittoresco traeva origine dall'arte dei giardini più che dall'architettura; il parco all'inglese derivava invece dai giardini rinascimentali italiani, lodati da Alexander Pope e il citato William Kent.[52] Il primo giardino all'inglese degno di nota fu proprio quello che Alexander Pope volle realizzare a Twickenham, iniziato nel 1719 e caratterizzato da una zona selvatica, da una grotta e da un tempietto a conchiglia. Successivamente, nei cosiddetti *Elysian Field* (Buckinghamshire), William Kent progettò il tempio a pianta circolare della Virtù Antica (1734), ispirandosi allo schema di Palladio per il Tempio di Vesta a Tivoli. Lo stesso Kent disegnò il giardino di Rousham, nell'Oxfordshire, analogo al precedente, ma al contempo più vario e unitario. Entrambe le opere di Kent costituiscono il termine di paragone del giardino realizzato tra il 1740 ed il 1760 a Stourhead, nel Wiltshire. Il parco, nato dalla fusione di architettura, archeologia, poesia, giardinaggio, topografia ed esoterismo, sorse a breve distanza da Salisbury e Glastonbury, in una vallata lacustre, dalla vegetazione lussureggiante; qui furono incastonati numerosi tempietti di imitazione classica, come il Pantheon di Claudio e Virgilio, completato nel 1754 e ornato all'interno con statue raffiguranti Ercole, Flora e Livia Augusta nelle vesti di Cerere, quest'ultima proveniente proprio dagli scavi archeologici di Ercolano.[53]

A Robert Adam va il merito di aver compiuto una sintesi tra la tradizione inglese ed i gusti europei. Nato in Scozia nel 1728, visitò la Francia e l'Italia, dove divenne amico di personalità del calibro di Piranesi. E proprio al Piranesi rimanda lo stile retorico con il quale riprodusse i propri edifici pubblici nel volume *The Works in Architecture of Robert and James Adam*. Il suo stile è una combinazione che parte dall'arte classica fino ad arrivare al palladianesimo e al pittoresco. Nei suoi interni si ritrovano molti riferimenti alle terme romane, ma anche elementi di compromesso tra l'architettura greca e quella romana, come nell'anticamera di Syon House, dove Adam impiegò decorazioni della trabeazione tratte dall'Eretteo, colonne provenienti direttamente da Roma e un soffitto di stampo palladiano: a ben vedere, Adam creò una sintesi non tanto di origine intellettuale, ma scenografica e pittoresca.[54]

Joseph Bonomi il Vecchio, chiesa nel parco di Packington

James Wyatt, Pantheon in Oxford Street, Londra (distrutto)

Sul finire del XVIII secolo si registra anche l'attività di Joseph Bonomi il Vecchio, James Wyatt e Henry Holland. Il primo, nato in Italia, si era trasferito in Inghilterra nel 1767. Tra le sue opere, in cui confluiscono accurate reminiscenze archeologiche, si ricorda la chiesa per il parco Packington, nel Warwickshire, che denuncia affinità con la coeva architettura rivoluzionaria di Ledoux in Francia e Gilly in Germania, ed è unica nel panorama inglese.[55] Di forme austere e spoglie, l'esterno è in puro laterizio ed è alleggerito da grandi finestroni a lunetta semicircolare di derivazione termale;

l'interno sembra ispirarsi al Tempio di Nettuno a Paestum, con colonne doriche che sostengono le volte di copertura. Probabilmente questa conformazione interna influenzò diversi architetti, tra cui James Wyatt.[56]

Wyatt era rivale di Adam e acquistò fama con il Pantheon di Oxford Street in Londra (1770, distrutto), un edificio destinato ai divertimenti che costituiva una singolare versione neoclassica della basilica di Santa Sofia di Istanbul. Costruì moltissimo, anche se è ricordato soprattutto per i suoi contributi in campo neogotico e per i massicci restauri delle cattedrali inglesi; tuttavia edificò diverse residenze di campagna in stile neoclassico, come quella di Dodington, nel Gloucestershire, in cui confluiscono particolari del mondo greco e romano.[57]

British Museum a Londra

Strettamente legato al linguaggio di Wyatt e Adam è Henry Holland, che nella sua prima commissione importante, il Brooks's Club di Londra (1776) disegnò, dietro una facciata palladiana, ambienti con sobrie e misurate decorazioni. Due anni dopo cominciò a lavorare a una dimora nell'Herefordshire, alla quale fecero seguito le ampie trasformazioni di Carlton House, dove si riscontrano influenze francesi,[58] come francesi erano gli artigiani che si occuparono della decorazione e del disegno del mobilio.

Anche l'Ottocento produce risultati notevoli: esempi importanti sono il British Museum a Londra, la Saint George's Hall a Liverpool e alcune opere di John Soane.[59] Il British Museum è un monumentale edificio costruito a partire dagli anni venti e schermato da una teoria di eleganti colonne ioniche: l'articolato complesso riprende il tema dei templi classici e concentra al suo interno un grande cupola in ghisa che sovrasta la sala di lettura.[59]

Di poco posteriore è la St. George's Hall di Liverpool, severa costruzione destinata ad ospitare la vita civica della città. Questa sorta di basilica civile altro non è che un insieme di volumi diversi accostati tra loro e uniti da una trabeazione che corre su tutte le facciate dell'edificio. Il complesso fu progettato da Harvey Lonsdale Elmes, ma alla sua morte i lavori furono continuati da Charles Robert Cockerell, che vi aggiunse il volume della Concert Hall, la cui ricca decorazione classica contrasta con la sobrietà dell'esterno.[60]

John Soane è ritenuto quasi il rappresentante esclusivo del Neoclassicismo rivoluzionario inglese.[61] Influenzato da George Dance e soprattutto da Ledoux, ottenne fama verso la fine del Settecento per i suoi interventi nel cantiere della Banca d'Inghilterra, a Londra, un vasto complesso caratterizzato da cupole ribassate e da un'estrema semplicità strutturale. Tra le sue creazioni merita alcune annotazioni la casa che l'architetto progettò per se stesso a Londra (ora Sir John Soane's Museum): il disegno originario, non eseguito integralmente, era impostato alla massima semplicità, con grandi archi aperti in facciata, avvicinandosi quindi alle *architetture rivoluzionarie* di Claude-Nicolas Ledoux.[62] Di contro, l'interno, assai congestionato e claustrofobico, annulla il classicismo dell'esterno, rivelando un linguaggio estremamente personale e più affine alla tradizione pittoresca: numerosi specchi (oltre 90 in una delle stanze più piccole) simulano vani più ampi, l'illuminazione proviene dall'alto, mentre archi goticizzanti distaccano i soffitti dalle pareti.[63]

John Soane, Sir John Soane's Museum a Londra

Tra le trasformazioni urbanistiche occorre ricordare Regent's Park e Regent Street a Londra, opera di John Nash. L'architetto, influenzato dalle citate sistemazioni intraprese a Bath, realizzò una serie di snodi all'interno del tessuto urbano della città, progettando abitazioni con colonne, trabeazioni e timpani, in linea con i dettami del Neoclassicismo;

tuttavia il sinuoso percorso abbandona la staticità vista nelle trasformazioni parigine e, offrendo scorci prospettici sempre nuovi, riesce a coniugare in sé anche il gusto romantico per la continua scoperta e per il pittoresco.[64]

In ogni caso, i migliori progettisti inglesi dell'epoca subirono il fascino del Neogotico, spesso associato a una tradizione religiosa, architettonica e intellettuale che si affermò nei centri di Oxford, Cambridge e Londra. Invece, dalla metà dell'Ottocento, in Scozia e nel nord del Paese fiorì un'intensa stagione neoclassica, riscontrabile ad esempio nella Town hall di Leeds (1853), nella Picton Reading Room di Liverpool (1875) o nelle chiese che Alexander Thomson edificò a Glasgow sotto l'influenza di Schinkel e Cockerell.[65]

H. Elmes e C.R. Cockerell, Saint George's Hall, Liverpool

Town Hall, Leeds

Picton Reading Room, Liverpool

Germania

L'architettura che introduce con vigore il Neoclassicismo in Germania è la Porta di Brandeburgo,[66] innalzata a Berlino da Carl Gotthard Langhans tra il 1789 ed il 1793: si tratta di un severo monumento in stile dorico, il primo nel suo genere basato sulle ricostruzioni, pubblicate a metà del Settecento, dei Propilei di Atene.[56] Pur rifacendosi al modello ateniese, Langhans impiegò una versione di dorico romano semplificato: a differenza del dorico autentico, le colonne presentano basamenti e sono spaziate in modo ineguale nei padiglioni laterali, mentre compaiono mezze metope alla fine del fregio (i greci invece usavano far terminare il fregio con un triglifo).[67] La Porta di Brandeburgo esercitò notevole influenza sui contemporanei: ad esempio il progetto per l'ingresso al Downing College di Cambridge, di William Wilkins, o il propileo di Chester Castle, di Thomas Harrison, nel Regno Unito.

Carl Gotthard Langhans, Porta di Brandeburgo, Berlino

Altre opere da prendere in considerazione sono gli studi di Friedrich Gilly.[68] Il giovane architetto costruì poco nella sua breve vita e non visitò mai l'Italia, tuttavia dopo il 1790 approntò alcuni progetti indubbiamente significativi: il disegno per il Teatro Nazionale di Berlino e il monumento a Federico il Grande. In particolare, nel Teatro si avverte lo stretto legame con la coeva architettura francese di Ledoux: Gilly rinuncia a gran parte delle decorazioni e rafforza i volumi, questi ultimi definiti nella loro conformazione dalla specifica funzione che avrebbero dovuto assolvere. Così come Ledoux in Francia e

John Soane in Inghilterra, Gilly sembrò preannunciare un'architettura totalmente nuova, che però non troverà spazio nella società ottocentesca, dominata dalle committenze di proprietari di industrie e di miniere: uomini dotati di grandi ricchezze, ma generalmente di scarsa cultura.[69]

Karl Friedrich Schinkel, Berliner Schauspielhaus

Allievo di Gilly fu Karl Friedrich Schinkel, che dopo un esordio neogotico, si avvicinò al Neoclassicismo di matrice greca, stile che ebbe molta fortuna in Germania. In generale, l'opera di Schinkel, con i suoi elementi gotici, classici e pittoreschi, si avvicina più all'Inghilterra che alla Francia o all'Italia, ma la sua interpretazione funzionale del Classicismo, che tornerà ancora in auge tra il 1910 ed il 1940, venne identificata come uno stile profondamente nazionale. Nei primi anni dell'Ottocento realizzò la Neue Wache e altri edifici a Berlino, dalle forme chiare ed eleganti che influenzeranno persino l'architettura di paesi più lontani, come la Finlandia.[70] Altri capolavori di Schinkel sono il Berliner Schauspielhaus e l'Altes Museum di Berlino. Nel teatro berlinese l'architetto esaltò la funzionalità delle varie parti, conferendo all'edificio e alle sue marcate volumetrie, una straordinaria tridimensionalità: l'elemento più vicino alla tradizione è il colonnato esastilo sormontato da un frontone riccamente decorato.[71]

Al funzionalismo del Berliner Schauspielhaus si contrappone il più classicheggiante Altes Museum, che unisce il tema del lungo porticato della stoà dell'antica Grecia, alla rotonda del Pantheon posta all'interno: il risultato è un prospetto fortemente dilatato, che affida la propria carica comunicativa ad una teoria di ben diciotto colonne ioniche.[59].

Leo von Klenze, Gliptoteca di Monaco

Rivale di Schinkel fu Leo von Klenze,[72] la cui fama è legata soprattutto al progetto del Walhalla presso Ratisbona e della Gliptoteca di Monaco; si tratta di due complessi neogreci, innalzati nei primi decenni dell'Ottocento. Tra i due, sorprendente per imponenza è certamente il Walhalla, tempio nel quale, secondo la mitologia, si riunivano le anime degli eroi caduti in battaglia: si tratta di un tempio periptero in stile dorico, posto su un possente basamento al quale si accede mediante ampie scalinate. La costruzione richiama in maniera straordinaria il citato monumento ideato da Gilly per Federico il Grande, ma von Klenze conferisce all'opera un'impronta più romantica: il Walhalla infatti ripropone al suo interno i busti delle più importanti personalità tedesche, con un bassorilievo che illustra la storia della Germania.[73]

Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum a Berlino

Leo von Klenze, Propilei di Monaco di Baviera (1854-1862)

Leo von Klenze, Walhalla

Italia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura neoclassica in Italia****.*

Giannantonio Selva (?), Tempio Canoviano, Possagno

A partire dalla seconda metà del Settecento anche in Italia si registra la costruzione di alcuni edifici classicheggianti. Il Neoclassicismo tuttavia non si affermò in modo unitario su tutto il territorio, all'epoca ancora suddiviso in molti piccoli stati, spesso sotto il diretto controllo di governi stranieri. L'inizio del secolo, inoltre, aveva coinciso con l'ultimo capitolo della stagione barocca: a Roma si erano realizzati straordinari monumenti scenografici (come Piazza di Spagna e la Fontana di Trevi), mentre in Piemonte erano all'opera Filippo Juvarra e Bernardo Antonio Vittone; l'attività si era spostata poi nel Regno di Napoli, dove Ferdinando Fuga e Luigi Vanvitelli costruirono rispettivamente il Real Albergo dei Poveri e la Reggia di Caserta,[74] grandiosi episodi di un'intensa produzione barocca.[75]

Giuseppe Jappelli, Caffè Pedrocchi, Padova

Veneto

Sebbene gran parte della critica ritenga che il Neoclassicismo italiano abbia avuto la sua origine a Roma,[76] fu tuttavia in Veneto, dove non era mai venuto meno il riferimento al Palladio,[77] che già nella prima metà del Settecento iniziò lentamente a delinearsi un gusto architettonico più aderente alle tendenze europee.[75] Il Museo lapidario maffeiano di Verona, terminato nel 1745 da Alessandro Pompei, può essere considerato un'anticipazione del Neoclassicismo.[75] Al contempo, Venezia ebbe un ruolo nell'elaborazione teorica dei principi neoclassici con la presenza di Carlo Lodoli e Francesco Algarotti, sostenitori di idee funzionaliste e antibarocche, che operarono in un contesto ancora in gran parte dominato dalla tradizione palladiana portata avanti da Giorgio Massari e Antonio Visentini, senza pertanto riuscire a influenzare particolarmente i contemporanei.[75] A Venezia, tuttavia, è possibile individuare una linea architettonica di una certa coerenza, riscontrabile già nel portico della chiesa di San Nicola da Tolentino (1706-1714) di Andrea Tirali, al quale fecero seguito le chiese di

San Simone Piccolo di Giovanni Scalfarotto, maestro di Giovanni Battista Piranesi, e della Maddalena (1780) di Tommaso Temanza che, già nel 1748, aveva proposto a Padova una facciata di sapore razionale per la chiesa di Santa Margherita, lavoro che fu accolto con asprezza dai critici dell'epoca.[75]

Il principale artefice di questo rinnovamento fu comunque Giannantonio Selva.[78] Suoi i progetti per il Teatro La Fenice (1790-1792, rimaneggiato successivamente e ricostruito dopo il disastroso incendio del 1996) e per le chiese veneziane di San Maurizio (1806) e del Nome di Gesù (1815). I suoi edifici, ben proporzionati e basati su pochi temi, oltrepassarono l'interesse provinciale.[79] A Selva è stato anche attribuito, non senza incertezze, il Tempio Canoviano a Possagno (1819-1833), felice fusione tra i modelli del Partenone e del Pantheon.

Dopo l'intervallo napoleonico, che non produsse risultati particolarmente interessanti,[79] si affermò Giuseppe Jappelli (1785-1852); allievo di Selva, egli deve la sua fama al Caffè Pedrocchi e al Pedrocchino di Padova, eclettico edificio in cui si uniscono pure forme neogotiche. Lavorò anche in numerose ville venete, mostrando uno stile deciso e competente, degno del Neoclassicismo internazionale.[79]

Giovanni Antonio Scalfarotto, chiesa di San Simeon Piccolo, Venezia

Tommaso Temanza, chiesa della Maddalena, Venezia

Andrea Tirali, portico della chiesa di San Nicola da Tolentino, Venezia

Roma

La stagione architettonica romana del secondo Settecento non fu particolarmente vivace. Piranesi, giunto da Venezia, edificò soltanto la chiesa di Santa Maria al Priorato (1764); Giacomo Quarenghi ricostruì la cattedrale di Santa Scolastica a Subiaco, mentre Carlo Marchionni diresse i lavori di Villa Albani, ripiegando poi su un repertorio decisamente distante dall'ideale classico per la Sagrestia di San Pietro in Vaticano.[80]

Villa Torlonia a Roma

A Roma il Neoclassicismo giunse con l'inizio delle trasformazioni presso i Musei Vaticani decise da Giovanni Battista Visconti,[80] Commissario dei Musei e Soprintendente alle Antichità, succeduto a Winckelmann dopo il 1768; su progetto di Michelangelo Simonetti e Pietro Camporese furono aggiunte imponenti sale come quella delle Muse, mentre, tra il 1817 e il 1822, Raffaele Stern realizzò il cosiddetto Braccio Nuovo. Nel loro insieme, questi ambienti costituiscono una sequenza di spazi diversi, tutti caratterizzati da un'insolita correttezza archeologica, che però risulterà difficilmente applicabile ad opere minori.[80]

L'arrivo dei francesi coincise con l'affermazione di Giuseppe Valadier, autore dei restauri del Colosseo e dell'Arco di Tito, nonché dei progetti di Villa Torlonia, del famoso Caffè del Pincio (noto come Casina Valadier), della facciata di San Rocco e della sistemazione di Piazza del Popolo. Quest'ultima in particolare rappresenta un capolavoro del Neoclassicismo italiano. Fino ad allora la celebre piazza romana appariva come uno spazio caotico, dominato solo dalle chiese di Carlo Rainaldi e delimitato su un lato dalla Porta del Popolo; l'intervento di Valadier, che faceva seguito a una prima sistemazione eseguita dai francesi, fece assumere alla piazza una forma ellittica, con l'inserimento di due muraglioni monumentali ai lati delle chiese gemelle del Rainaldi. Di conseguenza, nella realizzazione di Piazza del Popolo, il Neoclassicismo non appare come l'elemento dominante, ma contribuisce alla perfetta coesistenza tra le diverse emergenze architettoniche.[81]

Negli anni postunitari il Neoclassicismo non produsse risultati di rilievo; simbolo di questa deriva può essere ricercato nel Monumento a Vittorio Emanuele II a Roma (noto come *Vittoriano*), terminato solo nel 1911, nell'anno dell'Esposizione Universale. In questo caso gli intenti celebrativi fin troppo pomposi dell'opera, volti ad osannare lo Stato monarchico, confluirono in una mera ed inutile retorica di stato.[82]

Tempietto di Esculapio in Villa Borghese, Roma (1786)

Luigi Canina, Propilei di Villa Borghese, Roma(1827)

Giuseppe Valadier, sistemazione di Piazza del Popolo, Roma

Napoli

Antonio Niccolini, Teatro San Carlo, Napoli

A Napoli gli elementi di rottura con la tradizione barocca, già in parte riscontrabili in vari ambienti della monolitica Reggia di Caserta di Luigi Vanvitelli, vanno ricercati nella produzione architettonica operata durante il decennio francese (1806-1815) e nella successiva restaurazione borbonica, in particolar modo in due importanti architetture: la facciata del Teatro San Carlo e la Basilica di San Francesco di Paola, inserita nell'emiciclo di Piazza del Plebiscito.[83]

La prima, iniziata nel 1810 dal toscano Antonio Niccolini, è strettamente francese e fiorentina, con un leggero colonnato ionico aperto al di sopra di un alto basamento porticato che si pone a margine del Palazzo Reale; Niccolini fu infatti notevolmente influenzato dal prospetto della Villa di Poggio Imperiale di Firenze, progettato in buona parte da Pasquale Poccianti solo pochi anni prima.[84] Negli anni seguenti l'attività di Niccolini fu intensa: disegnò il complesso

Piazza del Plebiscito e Basilica di San Francesco di Paola, Napoli

della Villa Floridiana al Vomero, al cui interno costruì la Villa Lucia, ideò la nuova facciata del Palazzo Partanna in piazza dei Martiri e si dedicò anche a numerosi progetti, non eseguiti, per il riassetto del Palazzo Reale, in cui è viva la sensibilità al giardino all'inglese.

La chiesa di San Francesco di Paola, di Pietro Bianchi, si colloca invece tra le più importanti architetture sacre del periodo, tanto che viene annoverata dalla critica come "la più ricca e accurata delle nuove chiese italiane".[85] La sua costruzione, legata alle complesse vicende politiche del Regno di Napoli, fu intrapresa per realizzare il Foro murattiano, ma nel 1817 fu convertita in chiesa come ex voto da parte di Ferdinando per la restaurazione al potere dei Borbone di Napoli. Il suo architetto, dopo un concorso che vide coinvolti i principali artisti del tempo, realizzò un tempio fortemente ispirato al Pantheon di Roma, differenziandolo solo nelle proporzioni e nella presenza di due cupole minori ai lati della calotta principale.[86]

Altre figure di rilievo dell'architettura neoclassica del primo Ottocento furono Stefano Gasse (impegnato in numerose opere pubbliche durante il periodo francese e durante la Restaurazione, come l'Osservatorio astronomico di Capodimonte e il Palazzo San Giacomo) e Gaetano Genovese (lavori nella Reggia vanvitelliana).

Sicilia

Collegata all'attività di Napoli, ma distinta da essa, è quella siciliana.[85] Generalmente si ritiene che in Sicilia il superamento del fastoso Barocco locale si avviasse con la presenza del francese Léon Dufourny,[87] studioso degli antichi templi presenti nella regione, che a partire dal 1789 progettò l'edificio principale del nuovo Orto botanico di Palermo, con un pronao in stile dorico.

Léon Dufourny, Orto botanico di Palermo

Tuttavia, già nel 1750 era stato completato Palazzo Isnello, la cui facciata principale, opera di architetto ignoto, presenta elementi stilistici che precorrono il Neoclassicismo nella regione.[88]

Successivamente, l'architettura palermitana volse al Neoclassicismo grazie all'opera di un allievo del Vanvitelli e amico di Duforny, Giuseppe Venanzio Marvuglia, il quale realizzò numerose costruzioni ascrivibili al nuovo stile. Tra il 1799 ed il 1802 Marvuglia edificò anche la cosiddetta Palazzina Cinese; in questa curiosa costruzione convivono elementi classici e altri desunti dall'architettura orientale, che manifestano la vocazione eclettica del Neoclassicismo siciliano, mentre nel giardino si trova ancora una fontana avente la forma di una grande colonna dorica sormontata dalla figura di *Ercole*.

Giuseppe Venanzio Marvuglia, Palazzina Cinese, Palermo

La Sicilia dette, inoltre, un contributo indiretto all'affermazione del Neoclassicismo grazie alla presenza di molte testimonianze dell'arte greca, per visitare e studiare le quali soggiornarono sull'isola molti artisti che furono protagonisti del dibattito architettonico tra fine XVIII secolo ed inizio XIX secolo, come Schinkel (nel 1804),[89] Hittorff, von Klenze, Labrouste, ed altri.

Molto più tarda ed ascrivibile piuttosto all'eclettismo ottocentesco, è invece la costruzione, su progetto di Giovan Battista Filippo Basile e del figlio Ernesto, del Teatro Massimo di Palermo (1875-1897), impreziosito da un imponente apparato decorativo in antitesi allo stretto funzionalismo auspicato all'inizio del XIX secolo da Jean-Nicolas-Louis Durand.

Toscana

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura neoclassica in Toscana****.*

Pasquale Poccianti, Cisternone, Livorno

In Toscana il clima è particolarmente interessante. Sotto Pietro Leopoldo e nei primi decenni del dominio lorenese, cominciò un graduale avvicinamento ai temi neoclassici in contrapposizione alla moda tardobarocca. I principali esponenti di questo rinnovamento, che si concentrò soprattutto su opere di pubblica utilità, furono Gaspare Paoletti, Giuseppe Manetti,[90] Giuseppe Salvetti, Grato e Giocondo Albertolli, Bernardo Fallani, Giuseppe Valentini e Giovan Battista Ciardi.[91]

Con la Restaurazione i modelli classici furono filtrati attraverso l'architettura rinascimentale, in quello che la critica ha identificato come "Classicismo Romantico". Uno degli architetti più significativi dell'epoca fu Pasquale Poccianti,[84] allievo di Gaspare Paoletti e che, all'inizio della sua carriera, aveva collaborato con Giuseppe Cacialli per la sistemazione della Villa di Poggio Imperiale, a Firenze. La fama di Poccianti è legata soprattutto al completamento dell'acquedotto di Livorno: qui realizzò opere straordinariamente vicine a quelle dell'architettura di Claude-Nicolas Ledoux,[92] come il Cisternone (1829-1842), il serbatoio posto al termine del percorso delle condotte e caratterizzato da un'originale semicupola decorata a cassettoni. Per l'acquedotto progettò inoltre altre due cisterne, ovvero il serbatoio di Pian di Rota e il cosiddetto Cisternino di città, sempre a Livorno. Si tratta in entrambi i casi di edifici dalle volumetrie chiare e contrastanti, dove alle influenze francesi si somma l'evidente conoscenza delle architetture termali romane e della tradizione toscana del XIV secolo (quest'ultima riscontrabile nelle strette finestre a feritoia aperte lungo i massicci corpi di fabbrica dei serbatoi). Poccianti fu impegnato anche a Firenze, dove, ai lavori per Palazzo Pitti e per la Biblioteca Medicea Laurenziana, si aggiunsero i progetti non realizzati per la facciata di San Lorenzo, immaginata come una rigorosa sovrapposizione di due porticati classicheggianti.

Ma la Toscana del primo Ottocento presenta un panorama architettonico assai vivace (forse a causa degli intensi scambi culturali con l'estero e la Francia in particolare), con molte figure di rilievo:[93] Luigi de Cambray Digny, le cui opere subirono l'influenza dal Neoclassicismo francese dell'età napoleonica; Lorenzo Nottolini che, negli stessi anni in cui Poccianti portava a termine l'acquedotto di Livorno, lavorò all'imponente sistema di approvvigionamento idrico della città di Lucca, realizzando un condotto sopraelevato, perfettamente rettilineo, lungo tre chilometri e sostenuto da oltre 400 arcate (il cosiddetto *Acquedotto del Nottolini*); Alessandro Manetti che realizzò la cinta daziaria di Livorno, alcuni ponti sospesi ed altre opere d'ingegneria; Carlo Reishammer, autore di sorprendenti progetti che ebbero per protagonista la ghisa, come la chiesa di San Leopoldo a Follonica e la Porta San Marco a Livorno, in cui sembra richiamare, anch'esso, alcuni stilemi dell'architettura di Ledoux; Agostino Fantastici, autore di numerosi interventi nell'architettura civile e religiosa del territorio senese.[94]

Trieste

Anche Trieste riveste un ruolo di primo piano nel Neoclassicismo italiano. Come città multietnica e porto dell'Impero Austro-Ungarico, Trieste tende a differenziarsi, in questo periodo, dalle altre maggiori città italiane. Le sue particolarità storiche influenzano l'aspetto urbanistico della città fino al giorno d'oggi.[95]

Pietro Nobile, chiesa di Sant'Antonio a Trieste, sullo sfondo del Canal Grande

L'influsso germanico si riscontra nel Teatro Verdi (iniziato nel 1798), opera di Matteo Pertsch, che si avvicina ai canoni del Neoclassicismo milanese. Sempre di Pertsch è il Palazzo Carciotti, schermato da un portico esastilo leggermente aggettante che sorregge una balaustra monumentale dietro la quale si apre una cupola emisferica.

L'architettura più emblematica è però la chiesa di Sant'Antonio, progettata nel 1808 da Pietro Nobile e innalzata solo a partire dagli anni venti dello stesso secolo. La conformazione del lotto, lungo e stretto, indusse l'architetto ticinese a variare il tema del Pantheon, disegnando un corpo di fabbrica a pianta rettangolare con una cupola al centro. La particolarità più evidente della chiesa è la sua posizione scenografica, alla fine del Canal Grande, così spettacolare tanto da farne uno dei simboli della città triestina.

Lombardia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Neoclassicismo a Milano***.

Simone Cantoni, Villa Olmo a Como

Nei territori sotto la dominazione austriaca, come Milano, si assiste ad un'eccezionale stagione artistica[96]. A Milano la scena è inizialmente dominata da Giuseppe Piermarini,[97] autore del Palazzo Belgioioso (1772-1781), della Villa Reale di Monza (dal 1776), del Teatro alla Scala (1776-1778, dove confluiscono anche elementi neorinascimentali) e della Villa Cusani Tittoni Traversi a Desio (con interventi anche, in seguito, di Pelagio Palagi).

Rivale del Piermarini fu Simone Cantoni, che aveva lavorato anche per Vanvitelli e si era formato all'Accademia di Parma, sotto Ennemond Alexandre Petitot,[98] e a Genova. A Milano si dedicò alla progettazione del Palazzo Serbelloni, che presenta un corpo centrale con colonne che sorreggono un frontone, mentre a Como, verso la fine del Settecento, costruì la Villa Olmo.

A Leopoldo Pollack e Luigi Canonica, allievi del Piermarini, va il merito di aver affermato le nuove tendenze architettoniche. Del primo si ricordano la Villa Belgioioso (poi Reale, ora Villa Comunale), la Villa Casati a Muggiò e la Rotonda di via Borgovico, a Como, opere che però non presentano piante particolarmente interessanti;[99] del secondo è doveroso citare il progetto per l'Arena, frutto di un disegno più vasto, promosso anche da Giovanni Antonio Antolini, per la sistemazione delle aree attorno al Castello Sforzesco.

A questi fece seguito Luigi Cagnola, che nelle sue creazioni cercò ispirazione esclusivamente nelle opere della tradizione italiana: questi progettò la Rotonda di Inverigo una massiccia e vistosa villa e la chiesa di San Lorenzo a Ghisalba (1822), ancora una volta cimentandosi sul tema della rotonda. Suo è l'Arco della Pace di Milano, ennesima trasposizione del modello dell'arco trionfale romano. Degno di nota è pure l'Arco di Porta Nuova, realizzato nel 1813 su progetto dell'architetto Giuseppe Zanoia che fu preferito al disegno del Cagnola.

L'edificio che chiude il Neoclassicismo milanese, e più in generale quello italiano, è la chiesa di San Carlo al Corso, di Carlo Amati, ritenuta tuttavia troppo imponente nelle sue dimensioni.[84]

La Villa Reale di Monza

Chiesa di San Lorenzo, Ghisalba

Chiesa di San Carlo al Corso, Milano

Genova

Carlo Barabino, Pantheon nel Cimitero di Staglieno, Genova

Altra personalità di rilievo nella storia del Neoclassicismo italiano è Carlo Barabino, il più importante architetto genovese del XIX secolo.[84] Tra le sue creazioni vanno ricordate il Teatro Carlo Felice e il Cimitero di Staglieno a Genova. Del Carlo Felice, inaugurato nel 1828 oggi resta solo la facciata, arricchita da un grande porticato esastilo: il corpo del teatro fu inesorabilmente colpito dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Nel Cimitero di Staglieno, completato dall'allievo Giovanni Battista Resasco, si inseriscono invece molti elementi della tradizione classica, come una copia del Pantheon romano, posta in posizione sopraelevata rispetto alla base del cimitero.

A Genova lavorò pure il citato Simone Cantoni, che vinse il concorso per la ricostruzione del Palazzo Ducale; il sontuoso salone del primo piano fu lodato persino da Milizia, che ebbe modo di visitare il cantiere ancor prima della fine dei lavori.

Piemonte

Il Piemonte conobbe una vivace fase di transizione al Neoclassicismo tra Sette ed Ottocento, con personalità attive anche teoricamente sul versante classicista, spesso in rapporto stretto con le società di studiosi subalpini impegnati nel confronto con la nuova circolazione di cultura, in direzione romana e parigina; si ricordano Giuseppe Battista Piacenza, Carlo Randoni, ed alcune precoci realizzazioni di Filippo Castelli.

Il Neoclassicismo piemontese ebbe un notevole sviluppo grazie all'urbanistica e alle trasformazioni che, sotto l'influenza diretta dei francesi, interessarono Torino nei primi anni dell'Ottocento. Fulcro dei nuovi ampliamenti fu la chiesa della Gran Madre di Dio (1814-1831), un edificio a pianta circolare, preceduto da pronao su modello del Pantheon di Roma, che fu innalzato da Ferdinando Bonsignore a margine della coeva piazza Vittorio Veneto.[100]

L'insegnamento di Bonsignore, all'università ed all'accademia torinesi creò più generazioni di abili architetti, i quali diffusero per tutto il Piemonte ed anche nel genovesato e nel nizzardo i risultati di una scuola di grande validità e spessore culturale. Si ricordano, tra gli altri, il colto Giuseppe Maria Talucchi,

braccio destro di Bonsignore all'università ed autore dell'imponente chiesa di Santa Maria del Borgo a Vigone (1835 sgg.), Benedetto Brunati, Luigi Canina, Ernesto Melano, quest'ultimo attivo anche nei cantieri carloalbertini di corte, lo svizzero Giuseppe Leoni, Giuseppe Formento, l'eporediese Pessatti, Michelangelo Bossi, ecc.

Nei cantieri di corte, a partire dagli anni di Carlo Alberto di Savoia-Carignano, a Palazzo Reale di Torino, nella tenuta di Pollenzo, al castello di Racconigi, operò come direttore artistico Pelagio Palagi, coadiuvato per le architetture, anche con realizzazioni autonome, da Carlo Sada.

Nella seconda metà dell'Ottocento è da segnalare Alessandro Antonelli, allievo di Bonsignore e Talucchi, autore del Duomo di Novara, che rivestì di elementi classici gli enormi edifici della Mole Antonelliana di Torino e della cupola di San Gaudenzio nella stessa Novara, forzando le proporzioni canoniche verso una nuova idea di architettura, fortemente segnata da sperimentazioni strutturali.

Ferdinando Bonsignore, chiesa della Gran Madre di Dio, a Torino

Alessandro Antonelli, Mole Antonelliana, a Torino

Carlo Sada, chiesa di San Massimo, a Torino

Russia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura neoclassica in Russia***.

Andrejan Zacharov, Ammiragliato, San Pietroburgo

In Russia, le contaminazioni del mondo occidentale ebbero molta fortuna, in particolar modo a San Pietroburgo.[101] Qui, fino a circa il 1760, trovavano ancora spazio i gusti rococò dell'italiano Bartolomeo Rastrelli (vedi il Palazzo d'Inverno); fu Caterina la Grande ad introdurre il Neoclassico nella capitale, commissionando ad un architetto francese, Jean-Baptiste Michel Vallin de La Mothe, alcuni palazzi, come l'Accademia delle Belle Arti. Nel 1779 Giacomo Quarenghi (1744-1812) accettò l'invito di recarsi a San Pietroburgo,[102] ove rimase per il resto della sua vita, divenendo l'architetto ufficiale di Caterina II;[103] egli tra il 1780 ed il 1785 trasformò Pietroburgo in una città classica.[104] Realizzò numerosi palazzi e portò in auge un originale stile monumentale, d'ispirazione palladiana, riscontrabile, ad esempio, sia nel sobrio e severo *palazzo inglese del parco di Peterhof* (1781-1789, distrutto) che nel più ricco Teatro dell'Ermitage (1782-1785).[105]

Nello stesso periodo fu attivo anche lo scozzese Charles Cameron (1743-1812), autore della *Galleria Cameron* nel Palazzo di Caterina a Tsarskoye Selo, dove riprese lo stile dell'inglese Adam[105] ed il Palazzo del

Granduca Paolo a Pavlovsk, costruito dal 1781 al 1796. Nel parco del palazzo di Pavlovsk, Cameron fece erigere il primo tempietto dorico di tutta la Russia.[106]

La moda del Neoclassico che era cominciata con la grande Caterina giunse al suo culmine con Alessandro I[107]. Il Palazzo della Borsa di San Pietroburgo, disegnato dal francese Jean-François Thomas de Thomon nel 1804 costituisce un significativo esempio di architettura neogreca ispirata al Tempio di Era di Paestum.[108] Alla Borsa, sorta mentre Andrey Voronikhin innalzava la Cattedrale di Kazan, seguirono quindi l'immenso Ammiragliato (di Andrejan Zacharov, 1806-1815, dove riecheggiano le proporzioni in grande scala di Boullée), la Cattedrale di Sant'Isacco (il cui disegno, realizzato dal francese August de Montferrand, si basa sul Pantheon parigino) e le architetture italianeggianti di Carlo Rossi (ad esempio il Palazzo del Senato e il Palazzo Michajlovskij), che resero San Pietroburgo, con le sue facciate in stucco colorato e dettagli emergenti in bianco, una delle città più coerentemente neoclassiche d'Europa.[109] Con Rossi, il più importante architetto neoclassico di San Pietroburgo fu Vasilij Petrovič Stasov, a cui si devono ampie caserme e scuderie comprendenti chiese a cinque cupole e l'ultimo capolavoro della città, ovvero l'arco di trionfo sulla via di Mosca (1834).[110]

Anche Mosca fu investita dal gusto neoclassico e, pur evidenziando episodi interessanti, non raggiunse mai i risultati di San Pietroburgo.[105] Il nome legato a molte architetture classicheggianti di Mosca è quello di Matvej Kazakov (1738-1812), al quale si deve il Palazzo del Senato al Cremlino. Invece, sul finire del Settecento, un certo numero di edifici classicheggianti di Mosca sono riconducibili al suddetto Giacomo Quarenghi, al quale, sulla scia di Kazakov, fecero seguito architetti quali Domenico Gilardi (che si rifà allo stile imperiale) e Osip Beauvais (attivo durante la ricostruzione della città dopo il disastroso incendio del 1812).[105]

Charles Cameron, tempio rotondo a Pavlovsk

August de Montferrand, Cattedrale di Sant'Isacco, San Pietroburgo

Carlo Rossi, Palazzo Michajlovskij, San Pietroburgo

Scandinavia

L'Europa del Nord offre un ricco repertorio di opere neoclassiche, generalmente di matrice tedesca o francese.[105] In Danimarca il Neoclassicismo comparve già verso gli anni sessanta del Settecento.[111] Infatti, la sala da pranzo disegnata in da Nicolas-Henri Jardin nel Palazzo di Amalienborg (1755-1757) viene ricordata come "la più antica stanza ancora esistente decorata in stile neoclassico da un architetto francese".[112] Allievo di Jardin fu Caspar Frederik Harsdorff, che ad esempio lavorò nella Cattedrale di Roskilde, dove eseguì la cappella di funebre di Federico IV. In seguito, con l'affermarsi dello stile neogreco, la figura più interessante fu Christian Frederik Hansen (1756-1845),[113] che eseguì il disegno della Cattedrale di Copenaghen, con la grande volta a botte sostenuta da colonnati dorici che si richiama al progetto di Boullée per l'interno di una biblioteca.

Agli inizi dell'Ottocento si registra anche la pianificazione di Helsinki, granducato russo dal 1809. I maggiori edifici pubblici della città si devono a Carl Ludwig Engel, che fu impegnato nella piazza del Senato, dominata dalla classicheggiante cattedrale, dal Palazzo del Senato (1818-1822) e dall'Università. Il progetto iniziale della cattedrale risale al 1818, ma i lavori, avviati nel 1830, si conclusero solo nel 1851. La pianta è rigorosamente centrale, essendo costituita da una croce greca schermata da quattro portici esterni: al centro della composizione si innalza una svettante cupola, affiancata da quattro calotte minori aggiunte successivamente. Invece, per l'Università Engel costruì una biblioteca con sale di lettura colonnate, collegate con imponenti scalinate doriche, che trovano affinità con quelle presenti nel Palazzo del Senato: nel primo caso, due ordini di colonne sostengono i piani d'arrivo delle rampe, mentre nel secondo, sulle colonne di tipo dorico gravano le volte a crociera della copertura.[114]

Christian Frederik Hansen, Cattedrale di Copenaghen

Altre nazioni dell'Europa

La diffusione del revival classico fu pressoché uniforme in tutta Europa, anche se con alcune eccezioni: la Spagna ad esempio non portò nessun contributo significativo al Neoclassicismo.[115]

A Vienna alcune influenze neoclassiche si registrano, sin dai primi decenni del XVIII secolo, nella Karlskirche di Johann Bernhard Fischer von Erlach, capolavoro del Rococò austriaco: l'edificio è infatti schermato da un pronao esastilo, al quale si affiancano due colonne coclide ispirate alla Colonna Traiana di Roma. Un classicismo più rigoroso si avverte nell'Ottocento, con il Theseustempel e il Burgtor, due complessi neogreci del citato Pietro Nobile.[116]

Pietro Nobile, Theseustempel, Vienna

In Polonia, già verso la fine del Settecento, si diffuse un'architettura derivata dai modelli rivoluzionari di Ledoux, ma un monumento precoce del primo Neoclassicismo si ritrova nella Cattedrale di Vilnius (oggi in Lituania, che all'epoca era unita alla Polonia nella Confederazione Polacco-Lituana).[117] Nel secolo successivo Antonio Corazzi fu protagonista della costruzione di diversi palazzi di Varsavia, mentre la nobiltà polacca commissionò a Karl Friedrich Schinkel alcune residenze di campagna.

Jan de Greef, sala da ballo del palazzo Kneuterdijk, L'Aia

Se a Praga il Neoclassicismo fu accolto in ritardo rispetto al resto d'Europa,[118] in Ungheria la rottura con il linguaggio barocco avvenne già negli anni settanta del Settecento:[119] la Cattedrale di Vác, con il suo portico sormontato da un massiccio attico, risale al 1763-1777. Nell'Ottocento questo stile culmina nella Cattedrale di Esztergom (a pianta centrale, dotata di cupola) e nel neogreco Museo Nazionale di Budapest (quest'ultimo opera di Mihály Pollack).

Tra il XVIII e il XIX secolo il Belgio fu influenzato dal Neoclassicismo di scuola francese (come la sede Accademia Reale), ma sul finire dell'Ottocento il paese ritrovò la via di un barocco esuberante.[120]

Nei Paesi Bassi, tra le prime opere si ricordano: la chiesa di Santa Rosalia a Rotterdam (1777-79), che segue lo schema della cappella reale di Versailles; il palazzo Felix Meritis ad Amsterdam (1778); la sala da ballo del palazzo Kneuterdijk a L'Aia (Jan de Greef, 1820-1830), realizzata a modello della sala egizia vitruviana. Più tarde il padiglione di Scheveningen (1826) e i tribunali di Leeuwarden (1846), che precedettero gli anni dell'affermazione del Neogotico.[121]

Paradossalmente lo stile neoclassico si sviluppa in Grecia solo verso la metà del XIX secolo, quando fu introdotto per i piani di rinnovamento di Atene.[122] Intervennero pertanto progettisti da diverse località d'Europa, in particolare tedeschi, danesi e francesi. Tra le opere più originali occorre segnalare la corte rotonda dello Zappeion, iniziata solo nel 1874 secondo i piani di Theophil Hansen.

Theophil Hansen, Accademia di Atene

Theophil Hansen, Zappeion, Atene

Cattedrale dell'Assunzione, Vác

Neoclassicismo in America

Un esempio di neoclassicismo in una colonia britannica: George Browne, Municipio di Kingston, Canada

Nella storia dell'architettura, il linguaggio del Neoclassicismo fu il primo ad assumere una dimensione globale, avviando anche nella produzione architettonica un processo di europeizzazione della cultura. Fuori dall'Europa, tuttavia, l'architettura neoclassica fu generalmente un fenomeno legato al colonialismo, spesso senza alcun carattere di autonomia figurativa; solo nel centro e nel sud America si ebbero alcuni spunti originali.[123]

Stati Uniti

Il Settecento e l'Ottocento

Le origini del Neoclassicismo statunitense vanno ricercate nella intensa diffusione che qui ebbe il Palladianesimo; inoltre a partire dalla fine del Settecento grande fu pure il successo del revival greco. Gli architetti più interessanti dell'epoca furono Thomas Jefferson e Benjamin Latrobe.[124] Il primo, a partire dal 1771, aveva cominciato a lavorare alla sua casa di Monticello, in Virginia, opera non particolarmente innovativa se confrontata con le contemporanee costruzioni inglesi.[124] Ispirandosi alla Maison Carrée di Nîmes, tra il 1785 ed il 1789, eseguì il poco originale progetto per il Virginia State Capitol. La sua opera più celebre resta comunque il campus dell'Università della Virginia, i cui disegni definitivi risalgono al 1817: elemento dominante del nuovo complesso è certamente la Rotonda,

destinata ad ospitare la biblioteca e che, al porticato vagamente palladiano, unisce un corpo circolare, ispirato al Pantheon. Altra caratteristica dell'edificio, ricostruito a seguito di un grave incendio che si sviluppò sul finire dell'Ottocento, sono le sale che si aprono all'interno, di forma ellittica.[124]

Thomas Jefferson, Rotonda dell'Università della Virginia, Charlottesville

Campidoglio dell'Ohio, Columbus

Fu proprio Benjamin Latrobe a suggerire a Jefferson la soluzione della Rotonda.[125] I primi lavori importanti di Latrobe sono il penitenziario di Richmond e la Banca di Pennsylvania, oggi scomparsa. Nei primi anni dell'Ottocento riceve la commissione per il completamento del Campidoglio di Washington, il grande palazzo al quale avevano collaborarono molti architetti dell'epoca e con un risultato assai discutibile. Successivamente, sotto la ricostruita ala del Senato, inserì la Supreme Court Chamber, dove il gusto della geometria e i dettagli forti suggeriscono una stretta affinità con i modelli del francese Ledoux e dell'inglese Soane. Tra il 1809 ed il 1818 realizzò la Cattedrale di Baltimora, sottoposta in seguito a modifiche ed ampliamenti, ma che resterà la sua costruzione più felice.[126]

Lo stile classico viene poi consolidato dalle opere di Robert Mills e William Strickland, allievi proprio di Latrobe.[127] Del primo si ricordano alcune chiese a pianta centrale di Filadelfia e Richmond, l'enorme Colonna di Washington a Baltimora e numerosi edifici nella capitale federale della nazione, caratterizzati da severi porticati. Al secondo invece, dopo la fama ottenuta con il disegno della Second Bank of the United States, si devono i progetti per l'originale Borsa di Filadelfia e del Campidoglio di Nashville (1845-1849), dotati di lanterne ispirate al Monumento coragico di Lisicrate.[127]

La prima metà dell'XIX secolo si conclude con la costruzione di alcuni edifici decisamente classicheggianti, come ad esempio: il Campidoglio di New Haven, opera di Ithiel Town, degna imitazione della Borsa di Filadelfia; il Girard College di Filadelfia, di Thomas Walter, con un ingegnoso complesso di tre piani coperti a volta a crociera; il Campidoglio dell'Ohio a Columbus (1838), ancora di Walter, che sembra richiamare la Barrière de la Villette di Ledoux.[127]

Il Neoclassicismo si impone sulla scena americana sostanzialmente fino alla seconda metà dell'Ottocento. Le ultime opere degne di nota sono alcuni progetti di stampo accademico degli associati William Rutherford Mead, Stanford White e Charles Follen McKim, come la Biblioteca della Columbia University a New York, del 1893, imponente costruzione in cui si riflettono i fasti dell'architettura civile romana secondo i modelli del Neoclassicismo francese.[128]

Benjamin Latrobe, Supreme Court Chamber, Washington

William Strickland, Borsa di Filadelfia

Charles Follen McKim e altri, Biblioteca della Columbia University, New York

Il Novecento

Palazzo della Corte Suprema, Washington

Verso la fine dell'Ottocento la pura classicità diviene il fulcro teorico e culturale per la realizzazione di intere città come Washington: nella città, concepita come una "scacchiera", trovarono posto freddi edifici classicheggianti. A New York invece furono concepite intere porzioni di nuove urbanizzazioni, che coinvolsero le aree disposte lungo la Wall Street. In questo spirito urbanistico si collocano diverse importanti costruzioni in stile antico. Nel Novecento infatti il Neoclassicismo divenne lo stile preferito per le architetture governative: si tratta di edifici realizzati in chiave anti-moderna, in cui si riflettono quei gigantismi volti a enfatizzare il ruolo e il prestigio internazionale della Nazione.[129]

Henry Bacon, Lincoln Memorial, Washington

Numerosi sono gli esempi, i più celebri concentrati prevalentemente nell'area di Washington. Ad esempio il Lincoln Memorial (ultimato nel 1922) di Washington è uno degli edifici che tentano di imprimere alla città un'impronta tesa a ricalcare quella della Roma imperiale. Progettato come un monumento in memoria del Presidente degli Stati Uniti Abraham Lincoln, celebre per le sue battaglie contro la schiavitù, il memoriale era stato concepito a livello ideale nel 1867, ma l'inizio dei lavori risale ai primi decenni del Novecento. All'interno dell'edificio, disegnato da Henry Bacon, furono poste sculture e statue ideate su modello delle celebri "copie romane" (statue realizzate in epoca romana che ricalcano i bronzi perduti della Grecia classica), come nel caso della grande statua di Lincoln, posta proprio al centro dello stesso memoriale.[130][131]

Sempre nella capitale statunitense, negli anni trenta del secolo fu innalzato il maestoso Palazzo della Corte Suprema, completato nel 1935. L'edificio, che nella facciata anteriore mostra un pronao in stile corinzio, fu progettato da Cass Gilbert, che allora era già noto a tutta la critica d'arte internazionale per il suo Woolworth Building di New York, all'epoca uno dei grattacieli più alti del mondo.[132][133]

L'ultimo edificio di questo filone è il Jefferson Memorial, inaugurato a Washington solo nel 1943. Ideato nel 1939 da John Russell Pope, sorse ad imitazione delle ville palladiane e dei templi romani e greci. L'edificio si dipana lungo una rotonda di colonne in stile ionico che culmina in un grande pronao, affacciato al fiume Potomac; il monumento riprende a modello anche la Rotonda che l'architetto e Presidente Thomas Jefferson, al quale è dedicato lo stesso memoriale, aveva realizzato per l'Università della Virginia.[131][134] Si tratta però di un revival assai distante dalle nuove tendenze dell'architettura del Novecento, che già da tempo aveva visto aprirsi nuove strade, in completa rottura col passato e le sue tradizioni stilistiche (si veda ad esempio la Casa sulla cascata, che Frank Lloyd Wright aveva completato nel 1939).[135]

John Russell Pope, Jefferson Memorial, Washington

Campidoglio Nazionale della Colombia, Bogotá

America Latina

In Brasile le prime reazioni al Barocco si ebbero dopo il 1815 grazie all'apporto di alcuni architetti francesi, come Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny; suoi, ad esempio, i progetti per la Praça do Comércio (costruita intorno al 1820) e l'Imperiale Accademia di Belle Arti (inaugurata 1826) in Rio de Janeiro.[136] Una delle opere di maggiore importanza, sebbene realizzata verso la metà del secolo, è il Teatro di Santa Isabella a Recife, dell'ingegnere Louis Léger Vauthier, cui fece seguito il Teatro di Nostra Signora da Paz, a Belém, dove però prevalse lo stile coloniale americano.[137]

Dopo le guerre d'indipendenza ispanoamericana il Neoclassicismo divenne lo stile ufficiale di importanti architetture di rappresentanza dell'America Latina: a titolo d'esempio si ricorda il Campidoglio di Bogotà.[138]

Influenze neoclassiche nell'architettura del Novecento

Eduskuntatalo a Helsinki (1927 - 1931)

Come si è potuto osservare, lo stile neoclassico caratterizza un'epoca assai lunga, confluendo nell'eclettismo e spingendosi fino ai primi decenni del XX secolo. Nel Novecento, accanto a vere e proprie citazioni del passato, come quelle che si ritrovano nei principali monumenti di Washington, in diversi paesi si svilupparono una serie di tendenze ispirate al Classicismo e al Neoclassicismo.[139]

In Italia, dopo i fasti retorici del già citato Monumento di Vittorio Emanuele II, si assiste a una semplificazione del lessico architettonico, che però, durante il Fascismo, rimane sostanzialmente di stampo classicista; i nuovi modelli proposti in quell'epoca sono, con alcune eccezioni (vedi la Stazione di Firenze Santa Maria Novella), ancora legati alla simmetria e a una decorazione all'antico ridotta ai suoi elementi essenziali. I risultati, sono annoverarsi in quel *Neoclassicismo semplificato* tipico di Marcello Piacentini e che è da inquadrare nella corrente architettonica definita più propriamente monumentalista.[140] Tali esempi, sebbene in parte rivalutati dalla critica più recente, furono spesso ritenuti grotteschi ed espressione di un

provincialismo lontano dalle correnti architettoniche e di pensiero più evolute ed internazionali del Movimento Moderno; ne è un esempio il Palazzo della Civiltà Italiana, che riprende il modello del Colosseo, spogliandolo di ogni decoro (viene infatti chiamato anche *Colosseo quadrato*).[141]

Anche in Germania i piani di Adolf Hitler avrebbero dovuto cambiare il volto della capitale, trasformandola in una città monumentale. Autore dei progetti, che però non saranno mai concretizzati, fu Albert Speer, amico personale del Führer. La poderosa cupola a cassettoni della Große Halle, basata sul modello del Pantheon di Roma, avrebbe rappresentato, con i suoi oltre 200 metri di diametro, il fulcro della nuova Berlino; all'esterno, i disegni mostrano un poderoso colonnato classicheggiante aperto su una vasta piazza per le adunate, il tutto in scala colossale.[142] Esempi analoghi si ritrovano anche in Russia e nei paesi direttamente influenzati dall'Unione Sovietica, quali Polonia e Cina.

AT&T Building a New York

Il Neoclassicismo semplificato si può rinvenire anche nelle opere tarde di Auguste Perret e persino nel crematorio di Stoccolma, di Gunnar Asplund ("Neoclassicismo scandinavo"). Alcuni critici hanno definito neoclassico anche il Movimento Moderno (includendovi anche Ludwig Mies van der Rohe) quando ha perseguito monumentalità e simmetria.[139]

Il repertorio classico troverà un periodo di intensa fortuna a partire dalla fine degli anni settanta, nell'ambito del Postmoderno (e nella cosiddetta nuova architettura classica), movimento che esprime una libertà stilistica sgombra dai vincoli modernisti.[143] Frontoni, colonne ed altri elementi della tradizione torneranno quindi in auge: un celebre esempio viene offerto dal frontone classicheggiante del grattacielo AT&T Building (ora Sony Building), che Philip Johnson costruirà a New York nel 1984.

Note

1. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1973, p. 59.
2. ^ Sigfried Giedion, *Spazio, tempo, architettura*, Milano 1984, p. 203.
3. ^ Mostra Scamozzi - Museo Palladio - Vicenza (http://www.cisapalladio.org/scamozzi/scamozzi1.htm) Archiviato (https://web.archive.org/web/20081022095227/http://www.cisapalladio.org/scamozzi/scamozzi1.htm) il 22 ottobre 2008 in Internet Archive.
4. ^ S. Ticozzi (a cura di), *L'idea di architettura universale di Vincenzo Scamozzi*, Milano 1838 (http://books.google.it/books?id=t7MaAAAAYAAJ)
5. Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Neoclassicismo*.
6. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 410.
7. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 412.
8. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 412-416.
9. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Laugier, Marc-Antonie*.
10. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 416-417.
11. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 418.
12. ^ *Opere di Johann Joachim Winckelmann. Prima edizione italiana completa*, tomo VI, Prato 1831, p. 339.
13. ^ L. Beschi, *Architettura: una disputa tra Roma e Atene*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, "Dalla tradizione all'archeologia", Einaudi, Torino, 1986, p. 355.

14. ^ L. Bechi, *Architettura*, cit.
15. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Piranesi, Giovanni Battista*.
16. ^ G. Piranesi, *Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori*, 1784 e *Differents vues de Pesto*, completate e pubblicate dal figlio Francesco nel 1778.
17. ^ D. Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, 1990, p. 337.
18. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 483.
19. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 461.
20. ^ C. Maltese, *Storia dell'arte italiana 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 11-12.
21. ^ G.C. Argan, *L'arte italiana 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 19.
22. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 421.
23. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 422.
24. ^ J. Summerson, *Architettura del Settecento*, Milano, Rusconi, 1990, pp. 105-106.
25. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 483-484.
26. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 497-498.
27. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 454.
28. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 5.
29. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 114.
30. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 123.
31. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 126.
32. ^ Quatremère de Quincy, *Recueil de notices historiques*, 1834, p. 201.
33. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Gondouin, Jacques*.
34. ^ Sulla scia di Boullée e Ledoux si inserisce anche l'opera visionaria di Jean-Jacques Lequeu, la cui fama è legata a disegni che testimoniano una notevole fantasia che sfiora il nevrotico.
35. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Boullée, Étienne-Louis*.
36. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Durand, Jean-Nicolas-Louis*.
37. ^ *Storia dell'architettura occidentale. David Watkin*.
38. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 185.
39. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Servandoni, Giovanni Niccolò*.
40. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 22.
41. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Chalgrin, Jean*.
42. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 521.
43. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 211.
44. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 218.
45. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Jones, Inigo*.
46. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Adam, Robert*.
47. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 81.
48. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 84.
49. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Stuart, James*.
50. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 477.
51. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 33-61.
52. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 34.
53. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 34-38.
54. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 158.
55. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Bonomi, Joseph*.
56. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 89.

57. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 164-168.
58. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 171-172.
59. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 519.
60. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 253.
61. ^ Ezio Bonfanti, *Nuovo e moderno in architettura*, 2001, p. 30.
62. ^ Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, p. 248.
63. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 456.
64. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 521-524.
65. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 253-257.
66. ^ H.R. Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 35-36.
67. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 91.
68. ^ Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, pp. 249-250.
69. ^ Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, p. 251.
70. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Schinkel, Karl Friedrich*.
71. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 516.
72. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Germania*.
73. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 513.
74. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Vanvitelli, Luigi*.
75. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 282.
76. ^ De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento*, p. 13.
77. ^ M. Tomei, *Architettura. Schemi riassuntivi, quadri di approfondimento*, Novara 2010, p. 193.
78. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 282-285.
79. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 285.
80. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 288.
81. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 528.
82. ^ D'Aquino, Niccolò (Feb. 2001). "Capitals: Rome". Europe (403): 36-38. Retrieved on 2007-02-26.
83. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 291-292.
84. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 291.
85. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 292.
86. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, p. 505.
87. ^ L. Dufour, G. Pagnano, *La Sicilia del '700 nell'opera di Léon Dufourny: l'Orto Botanico di Palermo*, 1996.
88. ^ Rita Cedrini, Giovanni Tortorici Monteaperto, *Repertorio delle dimore nobili e notabili nella Sicilia del XVIII secolo*, Palermo, Regione Siciliana, BBCCAA, 2003, p. 186.
89. ^ Maria Giuffrè, *Schinkel e la Sicilia* in "The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin", 2006, ISBN 8887669481
90. ^ Giuseppe Manetti progettò il Giardino Corsi Annalena, ritenuto il primo parco "romantico" di Firenze.
91. ^ *Architettura del classicismo illuministico in Toscana*, su *itinerarilorenesi.it*. URL consultato il 3 luglio 2009 (archiviato dall'url originale il 28 dicembre 2011).
92. ^ D. Matteoni, *Pasquale Poccianti e l'acquedotto di Livorno*, Roma - Bari 1992.
93. ^ C. Cresti, L. Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze 1978.
94. ^ *Architettura del classicismo della Restaurazione in Toscana*, su *itinerarilorenesi.it*. URL consultato il 30 giugno 2009 (archiviato dall'url originale il 28 dicembre 2011).

95. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 288-291.
96. ^ Mazzocca, p. 53.
97. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 295.
98. ^ Petitot fu chiamato alla guida dell'Accademia nel 1753 e introdusse a Parma i gusti francesi derivati dallo stile di Ange-Jacques Gabriel. Nella sua scia si inserisce l'attività di Nicolò Bettoli, la cui maggiore creazione è il Teatro Regio di Parma (1821-1829).
99. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 298.
100. ^ E. Olivero, *L'architettura in Torino durante la prima metà dell'Ottocento*, in "Torino", 1935, n. 6.
101. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 272-279.
102. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Quarenghi, Giacomo*.
103. ^ Treccani, *Quarénghi, Giacomo*, su *treccani.it*. URL consultato il 5 marzo 2012.
104. ^ Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Milano, 1974-2003, p. 208.
105. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 273.
106. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 275.
107. ^ Mario Praz, p. 207.
108. ^ (**EN**) Dmitry Shvidkovsky, *Russian Architecture and the West*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 297.
109. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Unione Sovietica*.
110. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce "Stasov, Vasilij Petrovič".
111. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Scandinavia*.
112. ^ S. Eriksen, *Early Neoclassicism in France*, 1974, p. 57.
113. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Hansen, Christian Frederik*.
114. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 281.
115. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Spagna*.
116. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Austria*.
117. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Polonia*.
118. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Cecoslovacchia*.
119. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Ungheria*.
120. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Belgio*.
121. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Olanda*.
122. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 302-304.
123. ^ Luigi Vagnetti, *L'architetto nella storia di Occidente*, 1974, p. 492.
124. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 305.
125. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 306.
126. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p. 308.
127. Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, pp. 308-309.
128. ^ Middleton e Watkins, *Architettura dell'Ottocento*, p 310.
129. ^ De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, pp. 484. Si vedano anche i giudizi espressi, contro la dittatura della linea retta e l'involuzione dell'architettura, da Bruno Zevi, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*, Torino, 1973.
130. ^ "Abitare annual", volume 5, p. 124.
131. G. Ciucci, *Classicismo, classicismi: architettura Europa/America 1920-1940*, 1995.
132. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Gilbert, Cass*.
133. ^ "Abitare annual", volume 5, p. 154.
134. ^ S. Bedford, *John Russell Pope: Architect of Empire*, 1998.

135. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Razionalismo*.
136. ^ Zilsa Maria Pinto Santiago, *The influence of Neoclassicism in Brazilian Architecture from the French Mission* (**PDF**), su *estudosculturais.com*. URL consultato il 27 marzo 2019.
137. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Brasile*.
138. ^ Álvaro Jaramillo Contreras, Andrés Borda Villegas, *El Capitolio Nacional como un claro ejemplo del estilo neoclásico en Colombia*, Bogotá, 1991.
139. Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Monumentalismo*.
140. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Italia*.
141. ^ B. Zevi, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*, cit., p. 34.
142. ^ S. Scarrocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura del totalitarismo negli anni trenta*, 1999.
143. ^ Pevsner, Fleming e Honour, *Dizionario di architettura*, voce *Post-Modernism*.

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *L'arte italiana 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970.
- Carlo Cresti (a cura di), *Agostino Fantastici architetto senese 1782 - 1845. In occasione della mostra tenutasi a Siena nei magazzini del sale di Palazzo Pubblico 25 settembre 15 novembre 1992*, Torino, Allemandi, 1992.
- Renato De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento*, Torino, Garzanti, 1980, ISBN 978-600-150-056-5.
- Renato De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Bari, Laterza, 1999, ISBN 978-88-420-4295-2.
- M. Giuffrè, P. Barbera e G. Cianciolo Cosentino (a cura di), *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, 2006, ISBN 88-87669-48-1.
- H. R. Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971.
- H. Honour, *Neoclassicismo*, traduzione di Federici, Torino, Einaudi, 1980.
- Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque e Post Baroque in England, Italy, France*, Cambridge, 1955. traduzione italiana *L'architettura dell'illuminismo*, Torino, 1966.
- Emilio Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassicisti ai contemporanei*, Torino, UTET, 1956.
- P. Lavedan, *L'Histoire de l'urbanisme: Renaissance et temps modernes*, Parigi, 1941.
- Corrado Maltese, *Storia dell'arte italiana 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960.
- Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti e Enrico Colle, *Milano Neoclassica*, Milano, Longanesi & C., 2001.
- C. Meeks, *Italian Architecture 1750 - 1914*, New Haven, London, 1966.
- Robin Middleton e David Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Milano, Electa, 2001, ISBN 88-435-2465-8.
- Werner Muller, Gunter Vogel, *Atlante d'architettura. Storia dell'architettura dalle origini all'età contemporanea. Tavole e testi*, Rozzano, Hoepli, 1997, ISBN 88-203-1977-2.
- Luciano Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750 - 1900*, Milano, Magotta, 1975.
- Nikolaus Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, Bari, Laterza, 1998, ISBN 88-420-3930-6.
- Nikolaus Pevsner, John Fleming e Hugh Honour, *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 2005, ISBN 978-88-06-18055-3.
- Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Milano, 2003 [1974], ISBN 88-17-10058-7.
- *The Age of Neoclassicism* (catalogo della mostra), Londra, 1972.
- J. Summerson, *Architettura del Settecento*, Milano, Rusconi, 1990.

- N. Tarchiani, *L'architettura italiana dell'Ottocento*, Firenze, 1937.
- V. Vercelloni, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Roma, 1969.
- D. Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, 1990.

Voci correlate

- Neoclassicismo
- Palladianesimo
- Stile Impero
- Architettura neogreca
- Architettura greca
- Architettura romana
- Architettura del Settecento
- Architettura dell'Ottocento
- American Renaissance
- Architettura rivoluzionaria
- Nuova architettura classica

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **architettura neoclassica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neoclassical_architecture?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Architettura neoclassica*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Architettura neoclassica*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 22582 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=22582) · LCCN (EN) sh85090747 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85090747) · GND (DE) 4171565-2 (https://d-nb.info/gnd/4171565-2) · BNE (ES) XX558784 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX558784) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX558784) · J9U (EN, HE) 987007563185205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007563185205171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Architettura_neoclassica&oldid=133293821"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 mag 2023 alle 19:38.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Giuseppe Piermarini

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Piermarini" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Piermarini (disambigua)**.*

Giuseppe Giorgio Pietro Baldassarre Piermarini (Foligno, 18 luglio 1734 – Foligno, 18 febbraio 1808) è stato un architetto italiano.

Giuseppe Piermarini

Indice

Biografia
- Giovinezza e formazione
- Piermarini *valente* architetto
  - Accademia di Mantova e università di Pavia
  - Villa Reale di Monza
  - Palazzo Belgioioso
  - Teatro alla Scala
- Ultimi anni e morte

Note

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Giovinezza e formazione

Giuseppe Piermarini nacque a Foligno, in Umbria, da Pietro e Crispolda Ubaldini. La sua formazione iniziale avvenne nell'ambito della città natale, dove studiò matematica, meccanica e astronomia; l'entusiasmo che applicò nello studio fu talmente ardente che nel 1760 l'astronomo gesuita Ruggero Giuseppe Boscovich decise di inviare il giovane alunno a Roma per un corso regolare di studi. Alle scienze esatte, tuttavia, egli preferì l'architettura, di cui chiese i primi elementi ai maestri Paolo Posi, Carlo Murena e soprattutto Luigi Vanvitelli, in quegli anni impegnato nella costruzione della Reggia di Caserta per conto della dinastia borbonica.

Terminati gli studi Piermarini tornò nelle terre natali, esercitandosi con la copia di monumenti classici e progettando piccoli edifici e chiese di campagna; pur rischiando di rimanere intorpidito dalla quiete provinciale della natia Foligno, fu provvidenzialmente chiamato a Caserta dal Vanvitelli, che volle avvalersi della collaborazione del Piermarini in ambito grafico. Il confronto tra Piermarini e l'erigenda fabbrica

casertana è da considerarsi «esperienza esclusivamente didattica (...) mediazione solo conoscitiva (...) ma illuminante per la comprensione della complessa articolazione di linguaggio e di riferimenti, della sintassi vanvitelliana».[1]

Nel 1769 Piermarini si recò a Milano al seguito di Vanvitelli, chiamato dal Conte di Firmian per restaurare il regio Palazzo Reale. Il suo progetto, tuttavia, non piacque alla corte di Vienna e pertanto egli lasciò ogni incarico al giovane allievo. Il Piermarini intervenne nel Palazzo Reale con grande decoro, in forme squisitamente neoclassiche: questa committenza gli procurò grande successo, tanto che nel 1770 ricevette la nomina a imperial regio architetto e ispettore delle fabbriche per tutta la Lombardia, con la quale egli consacrò definitivamente la propria affermazione sociale.[2]

Piermarini *valente* architetto

Accademia di Mantova e università di Pavia

Accademia nazionale virgiliana, Mantova

Da questo momento in poi Piermarini si spese in un'attività senza tregua, che durerà per circa trent'anni. Nel 1771 concorse con Antonio Galli da Bibbiena per la realizzazione della sede dell'Accademia di Mantova: la commessa fu vinta dal Piermarini, il quale riuscì a tener dignitosamente testa alle aspre critiche che gli vennero rivolte (anche a causa dell'autorevolezza del soccombente Bibbiena), erigendo il Palazzo tra il 1773 e il 1775.[3]

Giuseppe Piermarini fu incaricato nel 1771 dal cancelliere Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg di rinnovare l'università di Pavia, che in quegli anni, su iniziativa dell'imperatrice Maria Teresa, era in grande espansione. Tra il 1771 e il 1782, il Piermarini ridisegnò la facciata del palazzo centrale dell'ateneo, i cortili e progettò l'aula magna, poi detta aula Foscoliana. Nel 1776 fu incaricato dal direttore dell'Orto Botanico Giovanni Antonio Scopoli della progettazione delle serre dell'Orto (poi in parte modificate nell'Ottocento da Luigi Canonica[4]).

La facciata dell'università di Pavia

Villa Reale di Monza

Tra il 1777 e il 1780, invece, egli fu impegnato nella costruzione della Villa Reale di Monza per conto dell'arciduca Ferdinando d'Asburgo, il quale volle una comoda reggia di soggiorno che risultasse utile anche per i vari patrizi dislocati nel territorio lombardo. Piermarini, riuscendo a conciliare la razionalità neoclassica con le esigenze culturali e funzionali di una realtà suburbana, progettò un edificio ben esemplificativo del suo spirito d'arte, mostrandosi assai sensibile alla lezione casertana di Vanvitelli specialmente nella trattazione dei giardini, dei giochi d'acqua e nella disposizione dei viali e degli sfondi.

Immagine ottocentesca della villa Reale di Monza

La villa Reale di Monza conobbe infatti un brillante successo, e i contemporanei di Piermarini confrontandola con gli esempi seicenteschi vi riconobbero una notevole modernità. Piermarini, non a caso, eseguì numerose altre ville: speciale menzione meritano la villa Cusani a Desio (oggi villa Tittoni), la villa D'Adda a Cassano d'Adda, la villa Prinetti ora Amman, e, a Cremnago, la villa Perego (1782).[2]

Palazzo Belgioioso

In virtù del prestigio acquisito con la direzione della fabbrica monzese Piermarini progettò una cospicua mole di palazzi, specialmente a Milano: oltre al Palazzo Reale (del quale abbiamo già parlato) e senza ricordare quelli poi demoliti, suoi sono il palazzo Greppi (1778), i palazzi Casnedi, Mellerio, Morigia; la fronte verso il giardino del palazzo Cusani; la facciata verso il giardino del palazzo Litta; il portale del palazzo di Brera (1780); il palazzo del Monte di Pietà (1782-1783). Particolarmente famoso è il palazzo Belgioioso (1777), dove Piermarini trasfuse nell'eleganza e nel rigore della facciata la fantasia maturata a Caserta al fianco del Vanvitelli. Fu assai attivo anche in ambito urbanistico, progettando per iniziativa dell'arciduca Ferdinando i giardini pubblici di Porta Venezia e la piazza dell'Arcivescovado, e aprendo via Santa Radegonda, asse di collegamento col Teatro alla Scala.[2]

Teatro alla Scala

Giuseppe Piermarini, *Progetto per il Teatro alla Scala* (1779)

È proprio a Piermarini, infatti, che si deve il Teatro alla Scala, da lui costruito fra il 1776 e il 3 agosto 1778, giorno in cui fu solennemente inaugurato con *L'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri. Il progetto si distinse ben presto per gli accorgimenti visivi, le qualità acustiche e la studiata dislocazione dei passaggi, delle scale, degli accessi e dei servizi; la facciata, invece, è caratterizzata dalla presenza di elementi del linguaggio classico che, fondendosi, danno vita a uno stile severo e lineare, tipicamente neoclassico. Tali caratteristiche furono sentitamente lodate da Pietro Verri, Ugo Foscolo e, in particolare, da Stendhal, il quale ritenne la Scala «più bel teatro del mondo, quello che dà il massimo godimento musicale. È impossibile immaginare nulla di più grande, più solenne e nuovo».[5] La Scala, comunque, fu seguita dalla costruzione del teatro milanese della Cannobbiana (ora demolito), del teatro di Mantova (1782-1783) e di quello di Monza, sempre del Piermarini.[2]

Ultimi anni e morte

A lato dell'attività concretamente progettuale, Piermarini proseguì la sua carriera architettonica intraprendendo anche la strada dell'insegnamento, a partire dalla nomina a professore di Architettura Superiore all'Accademia di Brera nel 1796. Trascorse i suoi ultimi anni nella quiete idillica di Foligno, dove poté finalmente dedicarsi alle sue passioni giovanili (scienza e matematica), non mancando tuttavia di eseguire qualche lavoro nella cattedrale cittadina.[1]

Morì nel 1808 nella natia Foligno.

Note

1. *Profilo di Giuseppe Piermarini* (**PDF**), su *librari.beniculturali.it*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. URL consultato il 15 novembre 2016.
2. Katharina Del Bianco, *Der Architekt Giuseppe Piermarini und seine Theater für Monza, Mantua, Crema und Matelica / L'architetto Giuseppe Piermarini e i suoi teatri per Monza, Mantova, Crema e Matelica*, Diss. Università degli Studi di Erlangen, 2015, https://opus4.kobv.de/opus4-fau/frontdoor/index/index/docId/6466.
3. **^** *Accademia Nazionale Virgiliana di Scienza Lettere ed Arti*, su *comune.mantova.gov.it*. URL consultato il 15 novembre 2016.
4. **^** Dante Spizzi, *Serre di Scopoli | Ortobotanico*, su *ortobotanico.unipv.eu*. URL consultato il 21 ottobre 2021.
5. **^** *La storia del teatro della Scala*, su *focus.it*, Focus, 3 agosto 2016. URL consultato il 15 novembre 2016.

Voci correlate

- Neoclassicismo a Milano
- Teatro all'italiana

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Giuseppe Piermarini**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Giuseppe Piermarini (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giuseppe_Piermarini?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Piermarini, Giuseppe*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Ambrogio Annoni, *PIERMARINI, Giuseppe*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1935.
- *Piermarini, Giusèppe*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (**EN**) *Giuseppe Piermarini*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Raffaella Catini, *PIERMARINI, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 83, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015.
- *Giuseppe Piermarini*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.
- *Opere di Giuseppe Piermarini*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Giuseppe Piermarini*, su *Open Library*, Internet Archive.
- *Giuseppe Piermarini*, in *Archivio storico Ricordi*, Ricordi & C..

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 54957420 (https://viaf.org/viaf/54957420) · ISNI (**EN**) 0000 0001 1876 3514 (http://isni.org/isni/0000000118763514) · SBN CFIV016790 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV016790?core=autoriall) · BAV 495/94099 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_94099) · CERL cnp01386094 (https://thesaurus.c

	erl.org/record/cnp01386094) · ULAN (EN) 500025652 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500025652) · LCCN (EN) n83067355 (http://id.loc.gov/authorities/names/n83067355) · GND (DE) 119412977 (https://d-nb.info/gnd/119412977) · BNF (FR) cb14863639r (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14863639r) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14863639r) · WorldCat Identities (EN) lccn-n83067355 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n83067355)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giuseppe_Piermarini&oldid=132583493"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 19 mar 2023 alle 20:56.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Luigi Cagnola

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Marchese **Luigi Cagnola** (Milano, 9 giugno 1762 – Inverigo, 13 agosto 1833) è stato un architetto italiano, esponente di primo piano del Neoclassicismo milanese.

Monumento a Luigi Cagnola, nel cortile di Brera

Indice

- Biografia
- Opere
- Archivio
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Biografia

Ammesso a quattordici anni al Collegio Clementino di Roma, completò gli studi universitari all'Università di Pavia. Inizialmente avviato alla professione legale, ottenne un posto nell'amministrazione austriaca a Milano; sposò Francesca D'Adda, musicista e compositrice di trentadue anni più giovane, figlia del marchese Felice D'Adda e di sua zia Margherita Cagnola.

Luigi Cagnola morì il 14 agosto 1833, cinque anni prima del completamento dell'Arco della Pace. Per sua volontà testamentaria venne tumulato nel cimitero di Ozzero, comune della provincia milanese in cui la famiglia possedeva un Palazzo Cagnola, successivamente diventato sede del municipio; grazie a questo, a differenza di tanti illustri milanesi finiti dispersi durante le confuse traslazioni dovute alla chiusura dei vari cimiteri cittadini, la sua salma si salvò e nel 1933, in occasione del centenario della morte, poté essere trasferita nella Cripta del Famedio del Cimitero Monumentale di Milano[1][2].

Opere

Spinto dalla passione per l'architettura, presentò una proposta per la progettazione della nuova Porta Orientale di Milano.

La proposta venne scartata, anche in ragione degli eccessivi costi che avrebbe comportato, ma da quel momento Cagnola si dedicò interamente all'architettura. Dopo la morte del padre, trascorse due anni a Verona e Venezia dedicandosi allo studio delle architetture delle due città.

Nel 1806 gli venne affidata la costruzione di un arco di trionfo "effimero", ovvero non permanente, eretto sul sito di Porta Orientale in occasione delle nozze del viceré del Regno d'Italia Eugenio di Beauharnais con la principessa Amalia di Baviera. L'arco era in legno, ma di tale bellezza da convincere le autorità a costruirne uno in marmo. Il risultato fu l'Arco della Pace, secondo per dimensioni solo all'Arco di Trionfo di Parigi.

Nel 1815, sempre a Milano, inaugurò l'arco di Porta Ticinese, allora "Porta Marengo": l'iscrizione originaria dedicata a Napoleone viene sostituita con una dedicata alla pace, riportata dalle armate di Francesco II, Imperatore d'Austria.

Nel 1816 diventò il primo sindaco del neo comune di Tregasio.

Fra le altre opere eseguite da lui si ricordano la villa La Rotonda ad Inverigo[3], la chiesa parrocchiale di Vaprio d'Adda, il campanile della chiesa dei Santi Nazario e Celso di Urgnano,[4] la ricostruzione della chiesa parrocchiale di Ghisalba, la chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Concorezzo, la cappella di Santa Marcellina a Milano, lo scalone della Villa Saporiti a Como (ove Cagnola intervenne nel contesto del progetto del Pollack[5]).

Chiesa dei Santi Nazario e Celso di Urgnano

Assieme a Luigi Canonica, Albertolli, Giuseppe Zanoia fu tra gli ideatori del primo piano regolatore della città di Milano[6].

Archivio

L'archivio Cagnola Luigi[7], proveniente dalla villa "La Rotonda" di Inverigo, comprende circa 1 900 pezzi tra disegni e incisioni. La maggior parte degli elaborati concerne l'attività professionale dell'architetto Cagnola (1780-1830 circa) e consiste in schizzi, rilievi e disegni autografi dell'architetto o di aiuti, per lo più acquerellati. Alcuni fogli presentano disegni riferibili ad Ambrogio Nava o da lui inseriti.

Un ricco materiale documentario relativo a Luigi Cagnola, comprendente appunti, autografi e carteggi dell'architetto, è conservato tra le carte del fondo D'Adda nell'Archivio di Stato di Varallo Sesia[7].

Note

1. ^ *CAGNOLA, Luigi in "Dizionario Biografico"*, su *treccani.it*. URL consultato il 5 novembre 2017.
2. ^ Webmaster, *Comune di Ozzero - Palazzo Cagnola*, su *comune.ozzero.mi.it*. URL consultato il 6 novembre 2017.
3. ^ Bernard Oudin, Dizionario degli architetti, ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, pag. 44
4. ^ *Urgnano turistica i monumenti*, su *urgnanoturistica.it*, Comune di Urgnano. URL consultato l'11 agosto 2020..
5. ^ *Villa Saporiti - complesso*, su *lombardiabeniculturali.it*, Regione Lombardia. URL consultato il 30 giugno 2019 (archiviato il 10 settembre 2018).
6. ^ *Gli architetti - Luigi Cagnola*, su *lombardiabeniculturali.it*, LombardiaBeniCulturali. URL consultato il 14 maggio 2022..

7. *Fondo Cagnola Luigi*, su *SIUSA Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche*. URL consultato il 12 settembre 2018.

Bibliografia

- Carlo Riva, Ivano Sala, Rosy Sala e Piera Vimercati, *Tregasio, una storia*, Giussano, Grafiche Boffi, 1982.

Voci correlate

- Architettura neoclassica in Italia
- Neoclassicismo a Milano
- Villa Vimercati Sanseverino detta il Palazzo

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Luigi Cagnola (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luigi_Cagnola?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Cagnòla, Luigi*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Paolo Mezzanotte, *CAGNOLA, Luigi*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- (**EN**) *Luigi Cagnola*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Paolo Favole, *CAGNOLA, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 16, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973.
- *Luigi Cagnola*, su *siusa.archivi.beniculturali.it*, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche.
- (**DE**) *Luigi Cagnola* (**XML**), in *Dizionario biografico austriaco 1815-1950*.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 15568545 (https://viaf.org/viaf/15568545) · ISNI (**EN**) 0000 0000 6675 3049 (http://isni.org/isni/0000000066753049) · SBN MILV178410 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/MILV178410?core=autoriall) · BAV 495/326454 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_326454) · CERL cnp00402013 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00402013) · ULAN (**EN**) 500018271 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500018271) · LCCN (**EN**) no99001156 (http://id.loc.gov/authorities/names/no99001156) · GND (**DE**) 118912291 (https://d-nb.info/gnd/118912291) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-no99001156 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-no99001156)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Luigi_Cagnola&oldid=129666564"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 set 2022 alle 19:54.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Antonio Canova

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Canova" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Canova (disambigua)**.*

Antonio Canova, *Autoritratto*, 1792, olio su tela, 68x55 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

Antonio Canova (Possagno, 1º novembre 1757 – Venezia, 13 ottobre 1822) è stato uno scultore e pittore italiano, ritenuto il massimo esponente del Neoclassicismo in scultura e soprannominato per questo «il nuovo Fidia».

Antonio Canova esprime nelle sue creazioni la perfezione, la bellezza e la purezza dell'arte antica, con un'attenzione tutta nuova nel rendere più espressivi ed umani i volti e gli atteggiamenti del corpo, assenti nelle statue della mitologia greca-romana, a cui egli si ispirava[1][2]. La perfezione delle linee, delle forme e la delicatezza delle superfici nei suoi modelli nascondono un duro lavoro di ricerca e di misurazione delle proporzioni, che rispondono ai canoni di bellezza ideale[1][2]; questi sono i motivi per cui viene considerato il più grande scultore di tutti i tempi[3][4], capace di dare perfezione e grazia al marmo e capace di eguagliare e superare lo splendore antico delle sculture greche-romane, sotto il segno, appunto, del suo soprannome, "Nuovo Fidia"[4][1][2].

Canova svolse l'apprendistato a Venezia. Nel 1779 si trasferì a Roma, dove risiedette per il resto della sua vita; sebbene viaggiasse spesso, principalmente per soggiorni all'estero o per ritornare nei luoghi natii, l'Urbe per lui rappresentò sempre un imprescindibile punto di riferimento.

Intimamente vicino alle teorie neoclassiche di Winckelmann e Mengs, Canova ebbe prestigiosi committenti, dagli Asburgo ai Borbone, dalla corte pontificia a Napoleone, sino ad arrivare alla nobiltà veneta, romana e russa. Tra le sue opere più note si ricordano *Amore e Psiche*, *Teseo sul Minotauro*, *Adone e Venere*, *Ebe*, *Le tre Grazie*, il *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, la *Paolina Borghese*, *Ercole e Lica* e la *Venere italica*.

Indice

Biografia
- Infanzia e giovinezza
  - Contesto familiare
  - Primi passi nella scultura
- Successi a Roma
  - Il primo soggiorno a Roma: dal 1779 al 1780
  - Dal soggiorno napoletano all'esecuzione del *Teseo sul Minotauro*
- Nuovo Fidia

Canova e Napoleone
Panorama politico
Soggiorno a Parigi, *La Venere italica* e *Paolina Borghese*
Fine dell'epoca napoleonica
Ultimi anni
Tecnica scultorea
Fortuna critica
Opere
Controversie
Note
Bibliografia
Altri progetti
Collegamenti esterni

Biografia

Infanzia e giovinezza

Contesto familiare

Antonio Canova nacque il 1º novembre 1757 a Possagno, centro trevigiano della pedemontana del Grappa, da Pietro Canova e dalla crespanese Angela Zardo, detta *Fantolin*, appartenente a famiglia benestante di scalpellini, pratici d'architettura e per un tempo anche proprietari di cave a Possagno. Il giovane Canova a nemmeno quattro anni perdette il padre, «lavoratore in pietra e architetto». La madre, dopo non molto tempo, passò a seconde nozze con il crespanese Francesco Sartori; mentre lei, con l'occasione, tornava a Crespano, il piccolo Antonio rimase a Possagno, affidato alle cure del nonno paterno Pasino.[5]

Pasino Canova, nato a Possagno il 16 aprile 1711, era anch'egli un abile tagliapietre, noto nei paesi limitrofi per i suoi interventi scultorei in chiese e ville; legato alla bottega di Giuseppe Bernardi, detto il Torretti, eseguì un rilievo marmoreo con *Madonna* per la villa Falier ai Pradazzi di Asolo, due *Angeli* in pietra nella chiesa parrocchiale di Monfumo, e gli altari maggiori della chiesa di Thiene. Pasino, oltre ad essere un cattivo amministratore del proprio patrimonio economico (eroso in seguito ad alcune fallimentari speculazioni), era un uomo burbero e stravagante, che procurò non pochi maltrattamenti e mortificazioni all'animo assai sensibile del piccolo Canova, che assorbì questi eventi molto profondamente e ne restò segnato per tutta la vita.[5]

Primi passi nella scultura

> «fanciullo, / al cupo rezzo dei castagni, antichi / qui s'assidea Canova, alla natura / la man tendendo desioso ...»
>
> (Giacomo Zanella, *Possagno*, in *Poesie*)

Malgrado la sua indole severa, Pasino si rivelò essere un valente insegnante per il nipote. Intuendo le inclinazioni e il talento artistico del piccolo Antonio, infatti, egli lo mise a lavorare e scolpire la pietra nel cantiere di villa Falier, dove attendeva ad alcuni lavori. Segnalandosi tra i più solerti nell'apprendere l'arte lapicida, Canova qui si attrasse la benevolenza di Giovanni Falier che, acceso dall'entusiasmo, lo sottrasse al nonno e si prese cura della sua formazione professionale, allocandolo presso la bottega di Giuseppe Bernardi, situata nella vicina Pagnano d'Asolo (non lontano da Possagno). Si racconta, addirittura, che Canova si guadagnò la commossa ammirazione del Falier quando, a una cena di nobili veneziani, egli incise nel burro la maestosa figura di un leone di San Marco ad ali spiegate, eseguito con tanta maestria che tutti i convitati ne rimasero meravigliati.[6]

Nel 1768 il piccolo *Tonin* si trasferì nella bottega del Torretti a Venezia, città animata da profondi stimoli artistici e fermenti culturali; il contratto di *garzonato* gli garantiva vitto, alloggio e cinquanta soldi al giorno e gli consentiva inoltre di frequentare i corsi serali dell'Accademia di Nudo allestita a «Fontegheto de la Farina», in bacino San Marco. Grazie all'aiuto finanziario di nonno Pasino, che aveva venduto un piccolo podere, dal 1770 Canova poté lavorare solo metà giornata nella bottega (passata, dopo la morte del Torretti, a suo nipote Giovanni Ferrari), dedicando l'altra metà allo studio del materiale statuario della galleria di Ca' Farsetti, a Rialto, ove erano raccolti calchi in gesso di statue antiche e moderne. L'esperienza lagunare lasciò un'impronta indelebile nel giovane Canova, che qui maturò un primo approccio (seppur mediato) con la cultura classica e apprese, oltre ai segreti per scolpire il marmo, anche come gestire economicamente e tecnicamente una bottega, conoscenze che certamente gli furono di giovamento quando se ne aprì una propria.[7]

I primi lavori veneziani del Canova furono due *Canestri di frutta* (oggi al museo Correr) commissionati dal Falier ma indirizzati a Filippo Vincenzo Farsetti. Seguirono nell'ottobre 1773 una *Euridice* e un *Orfeo* in pietra di Costozza, eseguiti sempre su commissione del Falier. Canova terminò le statue due anni dopo e, esposte nel maggio 1776 alla fiera annuale dell'arte veneziana della festa della Sensa, riscossero uno sfolgorante successo, sancendo la sua ascesa nel mondo dell'arte.[5]

Antonio Canova, *Perseo trionfante* (1800-1801), Musei Vaticani, Roma

Successi a Roma

Il primo soggiorno a Roma: dal 1779 al 1780

Grazie alle sue possibilità economiche nel 1777 Canova poté aprirsi un nuovo studio più ampio a San Maurizio, dove l'anno successivo fu impegnato nella realizzazione del gruppo raffigurante *Dedalo e Icaro*, su commissione del procuratore Pietro Vettor Pisani: l'opera consacrò il suo prestigio professionale nel mondo artistico veneziano, che finalmente poté prendere visione del suo talento. A testimonianza del suo riconoscimento artistico vi è la nomina del marzo 1779 a membro dell'Accademia Veneziana, cui Canova donò in segno di riconoscenza un *Apollo* in terracotta.[5]

Gli venne addirittura offerta una cattedra d'insegnamento: Canova, tuttavia, non accettò, in quanto aveva da tempo maturato il desiderio di recarsi a Roma per perfezionare la propria arte, proposito ora finalmente realizzabile grazie ai cento zecchini guadagnati con l'esecuzione di *Dedalo e Icaro*. Fu così che Canova, partito da Venezia in ottobre 1779, dopo soste a Bologna e Firenze arrivò a Roma il 4 novembre 1779 in compagnia dell'architetto Gianantonio Selva: questo soggiorno, durato sino al 1780, si rivelerà molto proficuo non solo sotto il profilo artistico, ma anche sotto quello culturale e umano.[5]

Grazie all'intercessione del Falier, il suo primissimo mecenate, appena giunto nell'Urbe Canova venne calorosamente accolto da Gerolamo Zulian, ambasciatore veneto presso la Santa Sede, che gli assegnò uno studio e un alloggio presso palazzo Venezia. Grazie ai puntuali diari che ci ha lasciato sappiamo che Canova visse intensamente le sue giornate capitoline, trascorse sin dall'arrivo a visitare - per usare una definizione di Quatremère de Quincy - il «museo di Roma», fatto «di statue, di colossi, di templi, di terme, di circhi, di anfiteatri, di archi di trionfo, di tombe, di stucchi, di affreschi, di bassorilievi». Gli vennero aperte le porte delle maggiori collezioni romane, come quella raccolta nei musei Vaticani (dove guardò con molto interesse all'*Apollo del Belvedere*) ed ebbe modo di frequentare la scuola di nudo all'Accademia di Francia e di recarsi assiduamente a teatro, mosso dal suo amore per lo spettacolo della danza. Lavorò inoltre per il pittore Pompeo Batoni, del quale apprezzò il «disegnare tenero, grandioso, di belle forme», e per un certo periodo si giovò anche della docenza dell'abate Foschi, messogli a disposizione da Zulian, con il quale poté colmare le proprie lacune culturali imparando l'italiano, l'inglese, il francese, leggendo i classici greci e latini, apprendendo la mitologia classica.[5]

Grazie al sodalizio con Zulian e i Rezzonico, nipoti del defunto Clemente XIII, Canova poté entrare in amicizia sia con il cospicuo nucleo di artisti veneti insediatosi a Roma che con i vari artisti stranieri: fra quest'ultimi spiccava in particolare il boemo romanizzato Anton Raphael Mengs, il pittore-filosofo che, nella sua proposta di imitare i grandi maestri classici, realizzò quadri che erano delle vere e proprie illustrazioni delle teorie espresse dal tedesco Johann Joachim Winckelmann. Anche Canova fu galvanizzato dall'ideale neoclassico promosso da Winckelmann, il quale fu anche un deciso assertore della superiorità della civiltà greca, da lui ritenuta l'unica ad aver raggiunto la purezza e la virtù nell'arte. In effetti, lo scultore Canova si sarebbe rivelato l'interprete più puntuale e coerente delle teorie espresse da Winckelmann e Mengs, in maniera analoga a come proprio in quegli anni il francese Jacques-Louis David era in pittura. Pur essendo animata da un tale fervore d'idee, tuttavia, la scena artistica romana non fu priva di rivalità profonde: anche Canova ne rimase invischiato, tanto che nei primi anni i critici di Roma lo tacciarono di superbia, ritenendolo un denigratore delle opere dell'antichità.[5] Canova, in realtà, si scagliava contro la pedissequa imitazione dall'antico, e preferiva produrre opere originali, in modo creativo, pur ispirandosi ai principi che regolavano l'arte greca classica.[7]

Dal soggiorno napoletano all'esecuzione del *Teseo sul Minotauro*

Statua equestre, palazzo Baldeschi al Corso,Perugia.

Tra il 22 gennaio e il 28 febbraio 1780 Canova fu a Napoli, ospite di Contarina Barbarigo. Nella città partenopea il Canova, oltre a visitare la collezione Farnese (ospitata nell'erigenda reggia di Capodimonte), visitò la cappella Sansevero: rimasto estasiato dal virtuosismo del *Cristo velato* ivi esposto (provò addirittura ad acquistarlo, e si dichiarò disposto a cedere dieci anni della sua vita pur di esserne l'autore),[8] osservò con molta attenzione anche la statua della *Pudicizia*, scolpita dal conterraneo Antonio Corradini, scultore veneto assai celebrato per le sue figure velate. Di seguito riportiamo uno stralcio del diario di viaggio di Canova:

> «Napoli, 2 feb.ro 1780. [...] questa capella è ripiena di statue, vi è anco la statua velata fatta dal Corradini con l'iscrizione [...] in queste parole. "Antonio Corradino Veneto Scultori Cesareo et appositi simulacri vel ipsis grecis invidendi Autori qui dura reliquia hujus Templi ornamententa meditabatur obit A. MDCCLII»

(Antonio Canova[9])

La *Pudicizia*, statua scolpita dal veneto Corradini nel 1752, cinque anni prima che Canova nascesse

In Campania, inoltre, Canova ebbe l'opportunità di scoprire l'immenso patrimonio archeologico rinvenuto presso i siti di Pompei, Ercolano e Paestum. Davanti allo spettacolo delle antichità del passato palesò non solo entusiasmo e adesione, ma anche il desiderio di studiare più approfonditamente la classicità, maturando così un'apertura sempre più consapevole verso le istanze neoclassiche.

Antonio Canova, *Teseo che siede sul Minotauro* (1781-1783), Victoria and Albert Museum, Londra

Tornato a Roma, nel giugno 1780 Canova si fece spedire il gesso del *Dedalo e Icaro*, la scultura che sancì il suo definitivo decollo artistico. L'opera, tuttavia, venne accolta assai freddamente dagli accademici romani: tra i pochi ammiratori vi era Gavin Hamilton, un pittore e antiquario scozzese con il quale Canova si legherà di un'amicizia destinata a rivelarsi vincente e a durare per tutta la vita. Intanto, lo Zulian si era ormai convinto che il suo *protégé* avrebbe dato il meglio di sé solo se si fosse insediato stabilmente a Roma: sollecitato da quest'ultimo, Canova il 22 giugno 1780 partì per Venezia, così da chiudere lo studio lagunare e ultimare alcuni lavori, tra cui la statua del *Poleni* per il Prato della Valle di Padova.[5]

Ritornato a Roma a dicembre, Canova eseguì un *Apollo che s'incorona* su commissione del senatore Abbondio Rezzonico, nipote del papa, che predilesse l'opera canoviana rispetto alla *Minerva pacifica* del concorrente Giuseppe Angelini; nello stesso periodo ottenne dalla Serenissima la pensione triennale di 300 ducati in argento annui. Intanto, su suggerimento di Gavin Hamilton, Canova iniziò a lavorare al grande gruppo marmoreo raffigurante *Teseo vincente sul Minotauro*, che concepì come un vero e proprio manifesto della propria arte. L'opera fu terminata nel 1783, ed ebbe sin da subito uno smagliante successo sia in Italia che all'estero: con grande virtuosismo tecnico, infatti, Canova seppe infondere nella figura di Teseo quella «nobile semplicità e quieta grandezza» che Winckelmann considerava essere le qualità supreme dell'arte greca. Tra gli estimatori più convinti vi fu lo studioso francese Quatremère de Quincy, con il quale Canova strinse una rapida intesa culturale e un'amicizia destinata a durare per tutta la vita. L'idillio di questi anni venne spezzato solo dalla delusione amorosa con Domenica Volpato, una donna della quale si era invaghito («una che è una bellezza», per usare le parole dello stesso scultore) che però si dichiarò innamorata dell'incisore napoletano Raffaello Morghen, malgrado i due stessero già progettando di sposarsi.[5]

Nuovo Fidia

Sempre nel 1783 Canova ricevette la commissione del monumento funerario a Clemente XIV, da porre nella basilica dei Santi XII Apostoli. Complice la delusione amorosa con la Volpato, Canova si dedicò con piena e totale dedizione di sé all'esecuzione del sepolcro, che completò nell'aprile del 1787 nel nuovo studio a via San Giacomo, dove si era trasferito terminata la pensione della Serenissima. L'opera, oltre a fruttargli diecimila scudi, lo consacrò quale massimo scultore del suo secolo: erano ormai chiare a tutti le potenzialità

del Canova, che in quegli anni godette di un prestigio pari a quello di un Bernini o di un Michelangelo. Intanto, per cercare riposo dalle intense fatiche di scultore, soggiornò per un mese a Napoli, dove il colonnello inglese John Campbell gli commissionò un gruppo di marmo raffigurante *Amore e Psiche*.[5]

Il successo riscosso dal sepolcro di Clemente XIV nel frattempo, sollecitò Don Giovanni Abbondio Rezzonico e i suoi fratelli, cardinali Carlo e Giovanni Battista, a commissionare al Canova il monumento funerario allo zio Clemente XIII, da collocarsi nella basilica di San Pietro. Pur mostrandosi sensibile all'influsso berniniano, Canova eseguì un sepolcro dalle rigorose forme neoclassiche, dove il pontefice, inginocchiato obliquamente sul sarcofago, è «un'imponente figura che respira» (Arduino Colasanti): insensibile alle fatiche e alle malevolenze dei detrattori, impiegò quattro anni per portare a compimento l'opera, la quale venne solennemente inaugurata nella notte del giovedì santo del 1792, alla presenza di Pio VI. Vestitosi da frate mendicante per poter meglio ascoltare i commenti, Canova poté facilmente appurare i consensi suscitati dall'opera, che fu grandemente apprezzata dal papa, dal Morghen, da Pietro Giordani.[5]

Statua equestre,opera di Antonio Canova, Perugia, palazzo Baldeschi al Corso.

La fama raggiunse Canova in fretta e in modo potente, tanto che a detta del Quatremère anche a Parigi «negli fogli publici s'è reso conto del suo ultimo modello». Ne conseguirono le numerose commissioni di rilevante importanza che gli vennero offerte in questo periodo: nel 1789 eseguì due statue di *Amorini*,[10] uno per la principessa Lubomirska e uno per il colonnello Campbell, e dello stesso anno è la commissione di una *Psiche fanciulla*, ultimata nel 1792. Nel 1793, invece, portò finalmente a compimento l'*Amore e Psiche*: l'opera ebbe vastissima eco e fu universalmente apprezzata, trovando gli estimatori più appassionati nel poeta inglese John Keats, autore di una *Ode to Psyche*, e in John Flaxman, con il quale Canova si strinse in affettuosa amicizia.[5]

Antonio Canova, *Amore e Psiche* (1793), museo del Louvre, Parigi

L'intensa attività scultorea, tuttavia, aveva fiaccato notevolmente la salute del Canova, che iniziò ad accusare feroci dolori allo stomaco. Pertanto, per ristorare le proprie energie fisiche, nel maggio del 1792 prese la decisione di fare ritorno a Possagno. Era la prima volta da quando si era trasferito a Roma che rivedeva il paese natio, che gli riservò un'accoglienza degna di un eroe: scortato dai compaesani in festa, Canova poté finalmente salutare nonno Pasino e, a Crespano, la madre. Ricevuta a Venezia la commissione del monumento in memoria dell'ammiraglio Angelo Emo, lo scultore fece lentamente ritorno a Roma, facendo tappa a Padova, a Vicenza, a Verona, a Mantova, a Parma, a Modena e infine a Bologna, tutte città dove venne universalmente acclamato. I riflessi dell'arte canoviana arrivarono perfino in Russia, dove Caterina II cercò di chiamare lo scultore presso la propria corte: Canova, tuttavia, declinò il pur onorevole invito, e in segno di ringraziamento eseguì per conto dell'emissario dell'imperatrice una seconda versione dell'*Amore e Psiche*, oggi esposta all'Ermitage. In

Antonio Canova,bozza

questi anni Canova fu letteralmente sommerso di commissioni, tanto che nel 1796 ammise al Selva che «se avessi parecchie mani tutte sarebbero impiegate»: tra le opere più notevoli di questo periodo si segnalano l'*Ercole e Lica* e l'*Adone e Venere*.[5]

Le Tre Grazie, palazzo Baldeschi al Corso, Perugia.

Canova e Napoleone

Panorama politico

Dal punto di vista politico, tuttavia, questi erano anni assai turbolenti. Napoleone Bonaparte aveva già concluso vittoriosamente la prima campagna d'Italia, e il 19 febbraio 1797 fu firmato tra il generale corso e Pio VI il trattato di Tolentino, con il quale il pontefice si impegnò a cedere al vincitore opere d'arte e preziosi manoscritti, oltre che Avignone, il Contado Venassino e le Legazioni. Vi furono aspre polemiche, accese soprattutto da Quatremère de Quincy che a tal proposito scrisse una *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie*: ciò malgrado, il convoglio con le opere d'arte (fra cui il *Laocoonte* e l'*Apollo del Belvedere*) partì da Roma il 9 maggio 1797.[5]

Antonio Canova, *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria* (1805), Augustinerkirche, Vienna

Anche Canova fece le spese di questa instabilità geopolitica, tanto che nella primavera del 1797 la sua pensione vitalizia venne sospesa e, nonostante le enfatiche rassicurazioni del Bonaparte (egli stesso contattò il Canova informandogli che aveva «un droit particulier à la protection de l'Armée d'Italie»), non gli venne mai più ripristinata. Giudicando pericoloso rimanere a Roma, nel 1798 fece ritorno a Possagno, e si spinse addirittura in Austria, dove fu accolto assai calorosamente dalla corte di Francesco II d'Asburgo-Lorena, che si offrì di confermargli la pensione vitalizia: Canova tuttavia rifiutò, non volendo precludersi la possibilità di tornare a Roma. Accettò, invece, di eseguire il grande deposito funebre per Maria Cristina d'Austria nella chiesa viennese di Sant'Agostino, su commissione del duca Alberto di Sassonia-Teschen, marito della defunta. La lettera con le disposizioni finali venne scritta il 15 maggio 1799 e inviata a Possagno, dove risiedeva l'artista. L'opera, assai rappresentativa del clima tardo-settecentesco della poesia sepolcrale, venne poi completata da Canova nel 1805.[5]

Lasciata Vienna, Canova si recò a Praga, a Dresda, Berlino e Monaco, per poi fare ritorno nella natia Possagno e, infine, a Roma, che ritenne alla fine l'unica città congeniale al suo virtuosismo artistico. Il 5 gennaio 1800, superando le solite gelosie dei colleghi, Canova venne perfino nominato accademico di San Luca, di cui diventò presidente nel 1810 e presidente perpetuo nel 1814. Si trattò di un ulteriore successo nella fama del Canova, che iniziò a essere richiesto nelle corti di tutta Europa: anche Napoleone, nel 1803, volle un ritratto che recasse la sua firma. Canova inizialmente si dimostrò assai riluttante a mettere la propria

arte a servizio di colui che era stato il carnefice della Repubblica Veneta, ceduta all'Austria in seguito alla stipula del trattato di Campoformio: sollecitato da Pio VII (il quale era a sua volta mosso da motivi di opportunismo politico), tuttavia, Canova partì per Parigi, dove giunse il 6 ottobre 1801.[5]

Antonio Canova, *Danzatrice che si regge il velo, volta a destra* (1798-1799); tempera su carta, 28,5×25 cm. Possagno, Museo Canova

Soggiorno a Parigi, *La Venere italica* e *Paolina Borghese*

Ospitato nel palazzo del nunzio pontificio Caprara, Canova a Parigi divenne l'artista ufficiale del regime napoleonico. La prima opera che eseguì in Francia fu un colossale ritratto del Bonaparte nelle sembianze di *Marte pacificatore*, in cui il generalissimo era raffigurato nudo con clamide su una spalla, una vittoria in una mano e lancia nell'altra. Canova pensava di aver realizzato un'opera destinata a rimanere celebre: ciò non accadde, poiché Napoleone, nel vedersi completamente svestito, temette i giudizi dei Parigini e ordinò di riporre la statua nei depositi del Louvre e di ricoprirla con un velo. Malgrado si fosse inserito con successo nella cosmopolita scena artistica parigina, avendo contatti anche con Jacques-Louis David, in questo periodo Canova fu profondamente amareggiato, sia per l'inglorioso destino toccato alla sua scultura, ma soprattutto per l'infausta sorte di Venezia e per la continua emorragia di opere d'arte italiane, asportate in Francia con le spietate spoliazioni napoleoniche. Pertanto, nonostante le insistenze di Napoleone perché si fermasse stabilmente a Parigi, Canova decise di ritornare in Italia. Di seguito riportiamo lo stralcio di una lettera indirizzata il 7 novembre 1802 all'amico Antonio D'Este:

> «Non crediate che io resti qui, che non mi vi tratterrei per tutto l'oro del mondo [...] véggo troppo chiaro che vale più la mia libertà, la mia quiete, il mio studio, i miei amici, che tutti questi onori [...]»

Ritornato a Roma, Canova fu accolto assai calorosamente: Angelica Kauffmann, addirittura, gli offrì un pranzo presso la propria dimora, in cui gli venne fatto dono di varie raffigurazioni di Vincenzo Camuccini dove egli è ritratto mentre viene incoronato da una personificazione del Tevere. Divenuto socio dell'Accademia meneghina di Belle Arti ed «ispettore generale di tutte le Belle Arti per Roma e lo Stato pontificio, con sovrintendenza ai musei Vaticano e Capitolino e all'Accademia di San Luca», Canova in questi anni lavorò al monumento sepolcrale per Maria Cristina (come già accennato terminato nel 1805) e al deposito funebre per Vittorio Alfieri, scomparso nell'ottobre del 1803; nel 1806 invece Giuseppe Bonaparte gli commise un monumento equestre del fratello imperatore da collocare in una piazza pubblica.[5] Famoso un aneddoto raccontato da Antonio Canova nei suoi scritti che riguarda l'Ercole Farnese. Il 12 ottobre 1810 lo scultore venne presentato a Napoleone dal general Duroc per esprimere il desiderio di rientrare in Italia, ma Napoleone oppose: "Questo è il vostro centro, qui vi sono tutti i capi d'arte antich; non manca che l'Ercole Farnese, ma avremo anche quello". Al che Canova rispose: "Lasci Vostra Maestà almeno qualche cosa all'Italia. Questi monumenti antichi formano catena e collezione con infiniti altri che non si possono trasportare né da Roma né da Napoli".[11]

Per il trasferimento in Francia della *Venere de' Medici*, rastrellata dai francesi tra i furti napoleonici, Canova scolpì come compensazione la Venere Italica per la città di Firenze, che la pose nella Tribuna degli Uffizi, che precedentemente ospitava la *Venere de' Medici* ormai al Louvre. A tale opera lo scultore si ispirò idealmente, a livello più che altro spirituale, cercando di rievocarne la tenerezza della carne, il suo dolce vibrare, il movimento nello spazio, che rende attraverso l'articolazione libera del corpo e la delicatezza delle

sfumature. Ugo Foscolo farà un confronto tra la *Venere de' Medici* e *Venere Italica*, ovvero tra il classico e il neoclassico, e dirà della prima: "Lusinga il paradiso in questa valle di lacrime", volendo esprimere con queste parole la superiorità della statua dello scultore neoclassico, questa dea più reale, quindi più desiderabile, oltre che la sofferenza per i furti napoleonici che in quel periodo andavano depauperando il patrimonio italiano.

Antonio Canova, Venere Italica (1804-1808), Galleria Palatina, Firenze

Nel frattempo, per lo scultore si moltiplicarono i riconoscimenti accademici. Tra le accademie che onorarono il Canova vi furono quella di Belle Arti di Firenze (1791), quella di pittura e scultura di Stoccolma (1796), quella di pittura e scultura di Verona (1803), quella di Venezia (1804), quella di Siena (1805) e nella napoleonica di Lucca (1806). Oltralpe lo scultore venne accolto nell'Accademia di Pietroburgo (1804), in quella di Ginevra (1804), in quella danese (1805) e nelle accademie di Graz (1812), di Marsiglia (1813), di Monaco (1814), di New York (1817), di Anversa (1818), di Vilnius (1818), e di Philadelphia. Ma ad accrescere maggiormente il suo prestigio fu l'esecuzione del ritratto di Paolina Bonaparte Borghese nelle sembianze di una *Venere vincitrice*: l'opera, terminata nel 1808, raffigura la sorella di Napoleone adagiata su un divano, con in mano il pomo della vittoria, con un virtuosismo tale da far assurgere la donna a dignità della dea. Sempre in questo periodo strinse amicizia con Leopoldo Cicognara, il conte ferrarese che gli affidò la protezione di un giovane Francesco Hayez (futuro caposcuola della scuola romantica italiana).[5]

Antonio Canova, *Paolina Borghese come Venere vincitrice* (1804-1808), Galleria Borghese, Roma

Fine dell'epoca napoleonica

Ancora stavolta, tuttavia, le vicissitudini belliche operate sotto l'egida di Napoleone turbarono profondamente Canova, che visse «giorni tristissimi» (come attesta un'incisione sulla *Danzatrice col dito al mento*) assistendo silenziosamente all'occupazione di Roma da parte dei Francesi (1808) e alla conseguente unione degli Stati Pontifici all'Impero Francese. Ciò malgrado, nel 1810 accettò comunque di recarsi a Parigi su invito del generale Duroc, che gli commissionò la statua dell'*Imperatrice Maria Luisa*: dopo una brevissima sosta a Firenze, effettuata per attendere all'inaugurazione del monumento a Vittorio Alfieri a Santa Croce, Canova partì immediatamente dopo alla volta della Francia. Giunto a Fontainebleau l'11 ottobre 1810, già il 29 ottobre poté mostrare al committente il modello in creta della statua. Canova, tuttavia, si intrattenne poco in Francia, tanto che dopo aver ottenuto notevoli benefici e donazioni per l'Accademia di San Luca (della quale divenne principe prima della partenza), si incamminò sulla via del ritorno, nonostante le lusinghe di Napoleone. Sostò a Milano, Bologna e Firenze, e presso quest'ultima città indirizzò una lettera a Quatremère de Quincy, cui gli confidò:

> «Sappiate che l'imperatore ha avuto la clemenza [...] d'incitarmi a trasferirmi in Parigi appresso la Maestà Sua anche per sempre, se io vi acconsento. Io parto adunque al momento, per ringraziare la munificenza sovrana di tanta benignità onde si degna onorarmi, e per implorare in grazia di rimanere al mio studio e in Roma, alle mie solite abitudini, al mio clima fuori del quale morirei, a me stesso, e all'arte mia. Vengo perciò

> a fare il ritratto dell'Imperatrice, e non per altro, sperando che la Maestà Sua voglia esser generosa di lasciarmi nel mio tranquillo soggiorno, dove ho tante opere, e colossi, e statue, e studi, che assolutamente vogliono la mia persona, e senza de' quali io non potrei vivere un solo giorno»

Dopo aver reso esecutivi i benefici concessi da Napoleone all'Accademia di San Luca, Canova viaggiò a Bologna (dove incontrò Piero Giordani) e a Firenze, dove nella primavera 1812 fece conoscenza di Minette de Bergue, in seguito diventata baronessa de Armendariz. La simpatia si trasformò ben presto in intimità, e tra i due si formò un legame amoroso talmente forte che perfino il barone Armendariz (il promesso sposo della donna) si dichiarò disposto a sciogliere la donna dalla promessa di matrimonio fatta cinque anni prima.[12] Non se ne fece tuttavia nulla, anche se vi furono altre due donne che infiammarono il cuore di Canova in questi anni: la prima era Delphine de Custine, un'affascinante nobildonna francese con la quale lo scultore intrattenne un carteggio densissimo di sentimenti, e la seconda era Juliette Récamier, considerata dal Canova bella «comme une statue grecque que la France rendait au Musée Vaticain» (come ci riferisce Chateaubriand). Così come fece la Volpato, tuttavia, anche la Récamier concesse la propria mano a un altro uomo, in questo caso Benjamin Constant, lasciando il Canova in preda alla delusione.[5]

Antonio Canova, *Le Grazie* (1814-1817), Victoria and Albert Museum, Londra

Nonostante le difficoltà incontrate con il gentil sesso, questo si rivelò un periodo artistico assai fecondo per il Canova. Nel 1814 gli venne commissionata da Giuseppina di Beauharnais, prima moglie di Napoleone, il gruppo scultoreo delle *Tre Grazie*, che verrà riprodotto una seconda volta in un gruppo stavolta destinato a John Russell, sesto duca di Bedford. L'opera, una delle più famose di Canova, traduce nel marmo il concetto squisitamente neoclassico dell'eternità della bellezza serenatrice, ben rappresentato nei volti delle tre fanciulle; tra gli estimatori più entusiasti delle *Grazie* vi troviamo il poeta italiano Ugo Foscolo, autore del poema omonimo delle *Grazie*.[5]

Quando ormai, dopo Lipsia, la fortuna di Napoleone volgeva al tramonto, il Canova, che fu sempre critico verso le spoliazioni artistiche perpetrate da quest'ultimo, venne incaricato di recarsi a Parigi per recuperare tutte le opere d'arte rubate in forza del trattato di Tolentino ed oggetto delle spoliazioni napoleoniche. Non senza difficoltà (la situazione a Parigi era a dire lo scultore «disperata», e Francesi e Russi si opponevano categoricamente a un'eventuale riconsegna), grazie all'intervento di Klemens von Metternich Canova riuscì a ottenere la restituzione delle opere d'arte. Terminato questo sgradito compito, il 1º novembre si recò a Londra, dove lord Elgin stava esibendo i marmi del Partenone: gli procurarono un'intensa ammirazione, come attestato da uno degli ospiti del ricevimento di lady Holland («Canova è quanto mai entusiasta degli Elgin Marbles che afferma meritare da soli un viaggio in Inghilterra») e dal Canova stesso, il quale comunicò a lord Elgin l'entusiasmo che provò guardando quei «preziosi marmi... recati qui dalla Grecia... onde grand'obbligo e riconoscenza dovranno a voi, o Milord, gli amatori e gli artisti per aver trasportato vicino a noi queste memorabili e stupende sculture».[5]

Ultimi anni

Tornato a Roma la sera del 3 gennaio 1816, Canova fu prontamente ricevuto dal pontefice, che, in segno di ringraziamento per aver recuperato le opere d'arte italiane trafugate in Francia, lo insignì del titolo di «marchese d'Ischia» e lo ascrisse nel libro d'Oro del Campidoglio: come stemma del marchesato, Canova scelse la lira e la serpe (simboli rispettivamente di Orfeo ed Euridice) «in memoria delle mie prime Statue... dalle quali... devo riconoscere il principio della mia esistenza civile», come leggiamo in una lettera indirizzata al Falier.

Panorama di Possagno, il paese dove Canova ebbe i natali; sullo sfondo si scorge il Tempio Canoviano

Vestalis (1818-1819)

Intanto, dopo aver ultimato nel 1816 la statua della *Musa Polimnia*, nel 1818 Canova fu esortato dai suoi compaesani di Possagno ad intervenire in una vecchia chiesa parrocchiale del paese: lo scultore, tuttavia, prese «la risoluzione di farne edificare una nuova, a mie spese», erigendo un tempio con pianta circolare con un pronao a colonne doriche, su esempio del Pantheon di Roma e del Partenone di Atene. Scegliendo di collocare la chiesa ai piedi del monte dominante la Val Cavasia, Canova partì prontamente per Possagno così da assistere personalmente alla posa della prima pietra della fabbrica, celebrata l'11 luglio 1818 in una festosa cerimonia: lo scultore non assistette mai all'ultimazione del proprio tempio, che verrà completato solo nel 1830, dieci anni dopo la sua morte. Afflitto dalla dissenteria e dall'acuirsi delle debolezze di stomaco (che lo tormentò sin da quando scolpì il *Monumento a Clemente XIII*), nei suoi ultimi anni di vita Canova attese all'esecuzione di diverse opere: si segnalano, in particolare, il busto di *Eleonora d'Este*, una *Vestalis*, la *Beatrice* per Leopoldo Cicognara e il cavallo della statua equestre di Ferdinando I per piazza Plebiscito a Napoli. Quando terminò quest'ultima commissione, il tracollo fisico era ormai prossimo: recatosi a Possagno il 7 settembre 1822 nella speranza di trarne giovamento, la morte lo colse la mattina del 13 ottobre 1822 a Venezia, nella casa del vecchio amico Florian, nei pressi di piazza San Marco.

Canova ebbe due funerali: di questi, i primi furono celebrati nella natia Possagno il 25 ottobre, con l'orazione funebre tenuta dal vescovo di Ceneda. I secondo si tennero invece a Roma il 31 gennaio 1823, con grandissimo concorso di folla, nella chiesa dei Santissimi Apostoli; a rendere gli estremi onori allo scultore vi erano il camerlengo e il Senato di Roma, ma anche il poeta Giacomo Leopardi, che pure espresse la sua compiacenza di aver salutato «il gran Canova». Le sue spoglie furono infine riposte in un sepolcro nel tempio di Possagno da lui ideato, mentre il suo cuore fu onorevolmente disposto in un vaso di porfido conservato a Venezia all'interno del Monumento funebre ad Antonio Canova nella Basilica dei Frari.

Tecnica scultorea

Ci sono tanti motivi, oltre alla sua grande abilità artistica, per cui il genio di Canova merita di essere analizzato. Innanzitutto per aver rivoluzionato le modalità di realizzazione delle opere in marmo. Canova fu infatti il primo a realizzare dei marmi “in serie” a partire da un modello in gesso a grandezza naturale. Si partiva da un bozzetto su carta, passando poi per un modellino in creta, e poi la scultura in gesso, sulla quale venivano inseriti dei “chiodini” chiamati *repere*. Attraverso questi punti di riferimento e l’utilizzo di appositi strumenti, la bottega del maestro era in grado di replicare più esemplari in marmo dello stesso soggetto. Ecco perché abbiamo più di una Ebe, più di una danzatrice, più copie del gruppo delle Tre grazie e così via. Inoltre Canova ebbe l’intuizione di far “stampare” i disegni delle sue opere. Grazie alla tecnica

della stampa, era possibile replicare lo stesso disegno in decine o anche centinaia di copie e farlo girare in tutta Europa: una sorta di catalogo ante litteram che gli permetteva di far arrivare le sue opere agli eventuali committenti interessati[2].

Bozzetto in gesso di *Amore e Psiche*, oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York: si scorgono i punti fissi che venivano fissati sul modello prima della traduzione in marmo

Il metodo di lavoro di Canova è riportato in un passo delle *Memorie* di Francesco Hayez:[13]

> «Il Canova faceva in creta il suo modello; poi gettatolo in gesso, affidava il blocco a' suoi giovani studenti perché lo sbozzassero e allora cominciava l'opera del gran maestro. [...] Essi portavano le opere del maestro a tal grado di finitezza che sì sarebbero dette terminate: ma dovevano lasciarvi ancora una piccola grossezza di marmo, la quale era poi lavorata da Canova più o meno secondo quello che questo illustre artista credeva dover fare. Lo studio si componeva di molti locali, tutti pieni di modelli e di statue, e qui era permessa a tutti l'entrata. Il Canova aveva una camera appartata, chiusa ai visitatori, nella quale non entravano che coloro che avessero ottenuto uno speciale permesso. Egli indossava una specie di veste da camera, portava sulla testa un berretto di carta: teneva sempre in mano il martello e lo scalpello anche quando riceveva le visite; parlava lavorando, e di tratto interrompeva il lavoro, rivolgendosi alle persone con cui discorreva»

Come emerge dal resoconto dell'Hayez, la quantità e la qualità delle opere di Canova richiedevano notevoli doti di organizzazione e progettazione. Prima di eseguire materialmente l'opera, Canova esternava il proprio progetto su carta (o, talvolta, su tela) mediante l'esecuzione di rapidi schizzi e appunti, per poi correggere l'idea primitiva mediante la preparazione di piccoli prototipi preparatori in argilla, mezzo progettuale certamente più affine allo spirito canoviano. Quest'ultima operazione veniva svolta facendo ricorso a uno scheletro portante composto da un'asta in ferro, alta quanto la scultura da eseguire, connessa a sua volta a delle piccole asticelle metalliche munite alle estremità di crocette di legno: questa metodologia, come osservato dallo stesso Canova, consentiva «di far reggere la creta anche in macchine grandi assai, e in figure fuori di piombo» e di effettuare pertanto uno studio più approfondito, con il quale era possibile valutare meglio le proporzioni, le qualità luminose e generalmente la resa generale dell'opera.[13] È lo stesso Canova a parlarcene:

> «L'avversione che ho sempre avuta al modo di lavorare al gesso o sia in stucco, conoscendo dimostrativamente che il lavoro in quella materia riesce sempre duro e stentato, questo appunto mi ha fatto risolvere, sino da' miei primi anni, ad attaccarmi alla creta. E difatti ho avuto la temerarietà d'intraprendere i modelli delle statue del Monumento Ganganelli, della stessa grandezza: cosa non più accostumata in Roma prima di quell'epoca, mentre tutto lavoravansi nello stucco, quando dovevano fare un modello poco più grande della metà del vero»

Le fasi preparatorie, delegate all'ampio concorso di collaboratori al servizio di Canova, erano seguite dalla traduzione dell'opera in marmo, attuata con una tecnica metallurgica detta della «forma persa»: questa consisteva nell'eseguire un modello in creta a grandezza naturale dell'opera che si intendeva eseguire, per poi applicarvi uno strato di gesso bianco, così da creare una «matrice» che veniva infine distrutta. In questo modo, dopo aver ottenuto il modello e aver fissato i punti chiave, si poteva procedere con la sbozzatura del marmo: era dopo quest'ultima operazione che ai vari artisti della bottega subentrava il Canova, al quale era riservata una fase fondamentale della gestazione dell'opera, quella propriamente detta «dell'ultima mano». Il Canova si preoccupava in particolare di eliminare le imperfezioni residue e di rifinire l'opera con gli ultimi e più decisivi ritocchi: seguiva, infine, l'intervento del lucidatore, che rendeva lucide le superfici conferendo loro una diafana lucentezza. Famosa l'abitudine di Canova di applicare sulle parti epidermiche dell'opera una speciale patina, così da simulare il colore dell'incarnato e dare alle proprie statue una parvenza di vita. Sulla natura di tale sostanza le fonti sono discordi: per il Fernow si sarebbe trattato di «fuliggine», per Leopoldo Cicognara di «acqua di rota» (ovvero acqua contaminata in seguito all'arrotamento di una lama), mentre appare più probabile che si sia trattato di cera rosa o di ambra. Numerosi erano gli strumenti impiegati dal Canova, che per le proprie opere si serviva di «nuovi ferri, e raschiatori, e trapani, e punte d'ogni maniera».[13]

Bozzetto iniziale a *lapis* realizzato dal Canova per un nudo femminile

È interessante notare che, secondo il Canova, la gestazione di un'opera si articolava in due momenti principali: la fase iniziale dell'ideazione, e quella finale dove l'artista apporta gli ultimi interventi. È così che il processo creativo si risolve in un fenomeno di sublimazione, dove dalla folgorazione intuitiva iniziale, violenta e improvvisa, si arrivava alla contemplazione della forma pura finale: questo percorso in termini filosofici si traduce nella transizione dal piano dell'io empirico a quello dell'io trascendentale.[13] Di seguito riportiamo un commento di Giulio Carlo Argan:

> «la forma non è la rappresentazione (e cioè la proiezione o il «doppio») della cosa, ma è la cosa stessa sublimata, trasposta dal piano dell'esperienza sensoria a quello del pensiero. Perciò può dirsi che Canova ha compiuto nell'arte il medesimo trapasso dal sensismo all'idealismo che, in filosofia, ha compiuto Kant o, per la letteratura, Goethe e, per la musica, Beethoven»
>
> (Giulio Carlo Argan[14])

Fortuna critica

Già quand'era in vita Canova fu riconosciuto immediatamente quale il massimo scultore del Neoclassicismo europeo, non mancando tuttavia di subire aspre stroncature. Schlegel, nell'estate del 1805, lo incolpò per esempio di aver interpretato in maniera sbagliata gli stilemi classici, specialmente nel *Teseo che uccide il Centauro* e nell'*Ercole e Lica*, opere dove a suo giudizio il sublime è sacrificato per una mollezza che si addice più alle esigenze della *Mittelklasse* che al gusto dei veri intenditori. Altro molesto detrattore di Canova di questi anni fu il letterato di formazione kantiana Carl Ludwig Fernow, autore della dissertazione

Rudolph Suhrlandt, *Ritratto di Antonio Canova* (1812), olio su tela, 75x60 cm. Canova qui è effigiato mentre veste l'abito degli Accademici di San Luca, mentre regge in mano il progetto delle *Grazie*

Über den Bildhauer Canova und dessen Werke. Il testo, dai toni fortemente polemici, riprendeva la critica mossa da Schlegel e accusava il Canova di tradire l'animo neoclassico, eseguendo opere compromesse dall'eccessiva affettività, delicatezza, e sensualità; scartando la produzione canoviana, Fernow consigliava inoltre di prendere come modello d'imitazione artistica Bertel Thorvaldsen, l'unico scultore a suo giudizio a rimanere fedele ai canoni dell'estetica classica.[5] L'animo assai sensibile del Canova uscì profondamente ferito da queste critiche, come si legge in una lettera inviata nel 1806 all'amico-consigliere Quatremère de Quincy:

> «vi vuol altro che rubbare qua e là da pezzi antichi e raccozzarli assieme senza giudizio, per darsi valore di grande artista. Conviene studiare dì e notte su' greci esemplari, investirsi del loro stile, mandarselo in mente, farsene uno proprio coll'aver sempre sott'occhio la bella natura con leggervi le stesse massime»
>
> (Antonio Canova[5])

Non mancarono, tuttavia, gli entusiasti ammiratori. Il Canova, per esempio, fu oggetto della continua venerazione del poeta Pietro Giordani, suo grande amico e autore di una composizione letteraria denominata *Panegirico canoviano*, ove sostenne che con le opere canoviane la scultura europea aveva raggiunto il momento di maggior splendore. Anche Stendhal, ardente ammiratore del *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria* (da lui ritenuta «le premier des tombeaux existants»), lodò delle opere canoviane l'istintività del genio, e il primato della prassi sulla teoria («l'heureuse ignorance de sa jeunesse l'avait garanti de la contagion de toutes les poétiques, depuis Lessing et Winkelman [...] jusqu'à M. Schlegel»).[5] L'arte di Canova, infatti, ebbe una grandissima eco nella generazione di artisti a lui contemporanei, tanto che agli influssi canoviani furono sensibili artisti come Joseph Chinard, Antoine-Denis Chaudet, John Flaxman, e Richard Westmacott.[15]

L'arte canoviana fu assai apprezzata anche durante il Romanticismo, specialmente in Italia, dove fu in grado di accendere l'orgoglio nazionale, a tal punto che durante l'epopea risorgimentale egli iniziò ad esser ritenuto il genio tutelare della nazione. L'interesse per Canova scemò a partire dal Novecento quando, a partire dalla ricezione delle prime istanze futuriste, egli iniziò ad essere considerato un mero copista del classico: fu solo a partire dalle ricerche di Hugh Honour e Mario Praz, alla metà del secolo, che iniziò a verificarsi una progressiva riscoperta dell'arte di Canova, che assurse così a dignità di maggiore esponente del Neoclassicismo in scultura e, perfino, di *trait d'union* tra il mondo antico e la sensibilità contemporanea.[16]

Opere

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Opere di Antonio Canova****.*

Canova fu artista estremamente prolifico. Secondo il conteggio stilato dal Cicognara nel suo *Catalogo cronologico delle opere di Antonio Canova*, l'artista scolpì o rifinì personalmente 53 statue; 12 gruppi (il tredicesimo fu solo modellato); 14 cenotafi; 8 monumenti; 7 colossi; 2 gruppi colossali; 54 busti; 26 bassorilievi; per totali 176 opere complete. Lasciò poi 22 quadri e un grandissimo numero di studi, disegni e modelli. Il tutto fu prodotto, se non si contano i lavori giovanili, in circa 30 anni di attività artistica. Di seguito si riporta un elenco parziale delle principali opere eseguite dal Canova:

- *Canestro di frutta*, 1774, museo Correr, Venezia;
- *Euridice*, 1775, marmo, museo Correr, Venezia;
- *Orfeo*, 1776, marmo, museo Correr, Venezia;
- *Giovanni Poleni*, 1778, marmo, museo Civico, Padova;
- *Ritratto di Alvise Valaresso in veste Esculapio*, 1778, marmo, Boschetto dei Frati, Monselice, nel 1887 donata al museo Civico di Padova;
- *Dedalo e Icaro*, 1777-79, marmo, museo Correr, Venezia;
- *Teseo sul Minotauro*, 1781-83, marmo, Victoria and Albert Museum, Londra;
- *Monumento funerario di Clemente XIV*, 1783-87, marmo di Carrara, travertino e lumachella, basilica dei Santi Apostoli, Roma;
- *Monumento funerario di Clemente XIII*, 1783-92, marmo di Carrara, travertino e lumachella, basilica di San Pietro, Roma;
- *Principe Henryk Lubomirski come Eros*, 1785-1788, marmo, Castello, Łańcut;
- *Amore e Psiche che si abbracciano*, 1787-1793, gruppo scultoreo in marmo, museo del Louvre, Parigi;
- *Maddalena penitente*, 1793-96 circa, marmo, musei di Strada Nuova, Genova;
- *Adone e Venere*, 1789-94, marmo bianco, musée d'Art et d'Histoire, Ginevra;
- *Stele dell'ammiraglio Angelo Emo*, 1792-1795, marmo bianco, Museo storico navale, Venezia;
- *Stele Giustiniani*, 1795-1797, marmo bianco, Museo civico degli Eremitani, Padova;
- *Ercole e Lica*, 1795-1815, marmo, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma;
- *Monumento funerario a Maria Cristina d'Austria*, 1798-1805, marmo, Augustinerkirche, Vienna;
- *Alexandrine Bleschamps Bonaparte come musa Tersicore*, 1802-1812, marmo, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo;
- *Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore*, 1803-1806, marmo, Apsley House, Londra;
- *Ritratto di Letizia Ramolino Bonaparte*, marmo, Devonshire Collection, Chatsworth House, Inghilterra;
- *Paolina Borghese Bonaparte come Venere Vincitrice*, 1804-1808, marmo, Galleria Borghese, Roma;
- *Teseo e il Centauro*, 1805, marmo, Kunsthistorisches Museum, Vienna;
- *Danzatrice con le mani sui fianchi*, 1805-1812, marmo, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo;
- *Palamede,* 1805-1808, marmo, Villa Carlotta, Tremezzina
- *Monumento funerario di Vittorio Alfieri*, 1806-10, marmo, basilica di Santa Croce, Firenze;
- *Ettore e Aiace*, 1808-1816, marmo, Palazzo Treves de Bonfili, Venezia;
- *Danzatrice con cembali*, 1809-14, marmo, Staatliche Museen, Berlino;
- *Danzatrice con dito al mento*, 1809-14, gesso, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Torino;
- *Ritratto di Maria Luigia d'Asburgo in veste di Concordia*, 1811-1814, marmo, Galleria Nazionale, Parma;
- *Testa di Calliope*, 1812, marmo, Galleria d'Arte Moderna, Firenze;
- *Le tre Grazie*, 1812–16, gruppo scultoreo in marmo, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo;
- *Elisa Baciocchi Bonaparte come musa Polimnia*, 1813-1815, marmo, Kunsthistorisches Museum, Vienna;
- *Paride*, 1816, marmo, Neue Pinakothek, Monaco;
- *Ebe*, 1816-17, marmo, originale, Pinacoteca Civica, Forlì;

- *Venere e Marte*, 1816-1822, marmo, Buckingham Palace, Londra;
- *Stele Traversa*, 1817, marmo, edicola Dall'Acqua, Cimitero Monumentale di Milano;
- *Venere Hope*, 1818-1820, marmo, City Art Gallery, Leeds;
- *Monumento a George Washington*, 1817-1820, marmo distrutto, già a Raleigh, North Carolina State House, gessi nella Gipsoteca Canoviana, Possagno;
- *Erma di Vestale*, 1818-1819, marmo, originale, Galleria d'Arte Moderna, Milano;
- *Eleonora d'Este*, 1819, marmo, originale, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia;
- *Stele Tadini (Canova)*, 1819-1821, marmo, originale, Accademia Tadini, Lovere;
- *Endimione dormiente*, 1819-1822, marmo, originale, Devonshire Collection, Chatsworth House, Inghilterra.
- *Naiade*, 1820-1823, marmo, originale, National Gallery, Washington, USA.

Controversie

Alcune opere di Canova sono state soggette a censura sui social. Il museo di Possagno, dove sono conservati i gessi preparatori delle sue opere, è stato oggetto di censura perché l'algoritmo di Instagram non distingue il nudo classico dalla pornografia[17][18].

Note

1. Redazione, *Antonio Canova*, su *Borgo Trento Verona*. URL consultato il 26 settembre 2022.
2. Giorgia Favero, *Antonio Canova: 200 anni dalla morte del genio neoclassico*, su *italiani.it*, 7 febbraio 2022. URL consultato il 26 settembre 2022.
3. ^ ARTE it Srl-, *Verso il 2022, nel segno di Canova - Arte.it*, su *www.arte.it*. URL consultato il 26 settembre 2022.
4. Elisabetta De Feo, *Canova e le celebrazioni • +Plus! Magazine*, su *+Plus! Magazine*, 4 giugno 2022. URL consultato il 26 settembre 2022.
5. Pavan.
6. ^ *L'artista*, su *museocanova.it*, Museo Canova, p. 1. URL consultato il 1º novembre 2016.
7. *Antonio Canova*, su *scultura-italiana.com*, Scultura Italiana. URL consultato il 1º novembre 2016 (archiviato dall'url originale il 14 aprile 2005).
8. ^ (**IT**, **EN**) *Cristo velato: il capolavoro*, su *museosansevero.it*, Museo della Cappella Sansevero. URL consultato il 2 novembre 2016.
9. ^ Apolloni, p. 6.
10. ^ Alessandro Pergoli Campanelli, *I quattro "amorini" di Antonio Canova e il tema del restauro delle superfici"*, in *L'Architetto italiano, V, 26-27, giugno-settembre 2008, pp. 96-98*. URL consultato il 21 novembre 2016.
11. ^ Artaud de Montor, *L'Italia del cav. Artaud e La Sicilia di m. della Salle*, Tip. di G. Antonelli, 1837. URL consultato il 7 giugno 2020.
12. ^ Federico Piscopo, *Echi canoviani*, Crespano del Grappa, 2016, pp. 41-62.
13. *Antonio Canova: Il metodo di lavoro attuato dallo scultore*, su *scultura-italiana.com*, Scultura Italiana. URL consultato il 4 novembre 2016 (archiviato dall'url originale il 25 aprile 2017).
14. ^ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*, 1ª ed., 1988.
15. ^ (**EN**) Michael Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, su *rubens.anu.edu.au*, Londra, 1978, pp. 197-224. URL consultato il 4 novembre 2016.

16. ^ John Powell, Derek W. Blakeley, Tessa Powell, *Biographical Dictionary of Literary Influences: The Nineteenth Century, 1800-1914*, Greenwood Publishing Group, 2001, pp. 70-72, ISBN 0-313-30422-X.
17. ^ *Treviso, Instagram censura (ancora) le statue del Canova*, su *Tribuna di Treviso*, 9 gennaio 2022. URL consultato il 29 settembre 2022.
18. ^ Francesca Russo, *Se Zuckerberg censura Canova*, su *CulturaIdentità*, 29 settembre 2022. URL consultato il 29 settembre 2022.

Bibliografia

Fonti utilizzate nella voce

- Massimiliano Pavan, *CANOVA, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 18, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975. URL consultato il 5 luglio 2017.
- Marco Fabio Apolloni, *Canova*, in *Art dossier*, Giunti, 1992.

Ulteriori letture

- Giuseppe Pavanello e schede di Gianluca Tormen, *Antonio Canova*, in *Grandi scultori*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005.
- Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Rizzoli, 1990.
- Giulio Carlo Argan, *Antonio Canova*, Roma, Bulzoni, 1969.
- Hugh Honour, Paolo Mariuz, *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.
- Ranieri Varese, *Canova. Le tre Grazie*, Milano, Electa, 1997.
- Federico Piscopo, *Echi canoviani*, Crespano del Grappa, 2016.
- Federico Piscopo, *Bianca Milesi. Arte e patria nella Milano risorgimentale*, Crespano di Pieve del Grappa, 2020.
- Maria Letizia Putti, *Canova. Vita di uno scultore*, Roma, Graphofeel, 2020.
- Francesco Leone, *Canova. La vita e le opere*, Roma, Officina Libraria, 2022.

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Antonio Canova**
- Wikiquote contiene citazioni di o su **Antonio Canova**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Antonio Canova (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antonio_Canova?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- https://www.edizionenazionalecanova.it/, edizione nazionale delle opere di Canova (*Scritti* ed *Epistolario*)
- *Canòva, Antonio*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Arduino Colasanti, *CANOVA, Antonio*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930.
- (EN) *Antonio Canova*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Antonio Canova*, su *BeWeb*, Conferenza Episcopale Italiana.

- *Antonio Canova*, in *Storia e Memoria di Bologna*, Comune di Bologna.
- (**DE**) *Antonio Canova* (**XML**), in *Dizionario biografico austriaco 1815-1950*.
- *Opere di Antonio Canova*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (**EN**) *Opere di Antonio Canova*, su *Open Library*, Internet Archive.
- (**EN**) *Antonio Canova*, in *Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company.
- *Gypsotheca e Museo Antonio Canova*, su *museocanova.it*.
- *Mostra Canova e la Venere vincitrice*, su *canova.diecigrandimostre.it*, Galleria Borghese, Roma. URL consultato il 20 febbraio 2018 (archiviato dall'url originale il 2 agosto 2018).

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 36965536 (https://viaf.org/viaf/36965536) · ISNI (**EN**) 0000 0001 2100 6717 (http://isni.org/isni/0000000121006717) · SBN CFIV016952 (https://opac.sbn.it/risultati-autori/-/opac-autori/detail/CFIV016952?core=autoriall) · BAV 495/71020 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_71020) · CERL cnp00394416 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00394416) · Europeana agent/base/59854 (https://data.europeana.eu/agent/base/59854) · ULAN (**EN**) 500115339 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500115339) · LCCN (**EN**) n79008257 (http://id.loc.gov/authorities/names/n79008257) · GND (**DE**) 118518860 (https://d-nb.info/gnd/118518860) · BNE (**ES**) XX1185059 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1185059) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1185059) · BNF (**FR**) cb122039438 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb122039438) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb122039438) · J9U (**EN**, **HE**) 987007259484305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007259484305171) · CONOR.SI (**SL**) 15373155 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/15373155) · WorldCat Identities (**EN**) lccn-n79008257 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n79008257)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Antonio_Canova&oldid=133213454"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 apr 2023 alle 16:38.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Arte romantica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> **Questa voce o sezione sull'argomento arte non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti**.
> **Commento**: *Fonti insufficienti: il sito del professor Morante e il testo di Gian Lorenzo Mellini non coprono neppure lontanamente tutte le informazioni contenute nella voce.*

L'**arte romantica** si sviluppa verso la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo in Germania, per poi diffondersi in Francia, Inghilterra, Italia e Spagna. L'arte romantica investe principalmente la pittura, per quanto abbia dato impulso ad un nuovo modo di concepire l'architettura e il restauro.

La Libertà che guida il popolo di Eugène Delacroix, uno dei dipinti simbolo della pittura romantica (1830)

Indice

- **Ideali dell'arte romantica**
- **Pittura romantica**
  - In Inghilterra
  - In Germania
  - In Francia
  - In Italia
- **Architettura romantica**
  - Artisti romantici
- **Note**
- **Voci correlate**
- **Collegamenti esterni**

Ideali dell'arte romantica

La stagione romantica, preludio all'Arte moderna propriamente detta, si configura per dei tratti essenziali che connotano, più in generale, tutta la corrente del romanticismo:

- la natura viene letta in chiave romantica come l'espressione del divino in terra, l'immanenza dell'assoluto nel mondo sensibile, di cui l'uomo non è che una caduca manifestazione. La natura con la sua bellezza fa scaturire nell'uomo sentimenti contrastanti in grado di terrorizzarlo quanto di rasserenarlo. Il catastrofismo, in particolare, suscita nell'animo umano un senso di inquietudine misto a orrore, ma là dove l'uomo riesca a cogliere in tutto ciò una qualsivoglia forma di bellezza, si realizza il concetto di *sublime*, così come teorizzò Edmund Burke.

- ritorno al passato medievale: si traduce in un vero e proprio *tuffo nella fede*, con opere che esprimono il bisogno di riconciliare l'uomo con Dio, un rapporto che è possibile ricucire in virtù di una ritrovata spiritualità. Si riprende il concetto di *vanitas*, così com'era percepito dal Masaccio e da altri artisti del primo Rinascimento, ossia l'ineluttabilità della morte[1]. In pittura si è fatto largo uso di *ruderismo* per esprimere al meglio l'impossibilità dell'uomo e, più in generale, di tutte le opere umane, di fuggire alla decadenza. L'assenza di una netta prevalenza di uno stile rispetto a quello passato significò in architettura la compresenza nello stesso edificio di due generi a volte antitetici: si parla quindi di eclettismo storicistico.

Caspar David Friedrich, *Abbazia nel querceto*, esempio di ruderismo.

- Aspirazione all'assoluto e all'infinito: l'idea che lo spirito assoluto sia il modo con cui diviene la realtà è un'istanza propria dell'idealismo e traccia un filo comune a tutti i caratteri dell'arte romantica. L'uomo è una tappa necessaria dello spirito che se ne serve per perfezionarsi: l'essere umano vive in funzione di un infinito processo di automiglioramento dello spirito che immane alla realtà, una perenne tensione verso la perfezione (*titanismo*).

Pittura romantica

La pittura è l'arte figurativa per eccellenza del romanticismo e assume sfaccettature molto diversificate a seconda del territorio in cui si è sviluppato. Tra i grandi precursori del movimento romantico ci fu Francisco Goya.

In Inghilterra

William Turner, *La valorosa Téméraire*, National Gallery, Londra, 1838.

In Inghilterra si distinsero tre correnti artistiche: la corrente visionaria onirica, la corrente del sublime e la corrente pittoresca. I massimi esponenti di ciascuna di esse furono rispettivamente William Blake, William Turner e John Constable.

John Constable, *Il carro da fieno*, National Gallery, Londra, 1821.

Blake dipinse principalmente visioni e sogni, sull'orma del pittore svizzero Johann Heinrich Füssli, per poi dedicarsi alla rappresentazione di episodi tratti da grandi classici del passato, in particolare la *Divina Commedia* e il *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*) di John Milton.
Turner incarnò nei suoi soggetti il sublime delle catastrofi naturali, dando espressione all'ardore e al dinamismo degli incendi ad esempio, secondo una tecnica che focalizzava grazie all'uso di linee circolari-ellissoidali il centro della scena: la spettacolarità della natura coinvolge così lo spettatore che apprezza la scena come se fosse stata sfuocata da una lente opaca.

Infine Constable si concentrò nella riproduzione realistica dei paesaggi arcadici delle campagne inglesi, cogliendo di volta in volta il cambiamento dei fenomeni atmosferici: intendeva stimolare un sentimento di dolce nostalgia, per mezzo di colori soffusi e di linee morbide e decorative.

In Germania

Il più grande esponente della pittura romantica in Germania, e più in generale la figura che meglio incarna i canoni dell'arte romantica è Caspar David Friedrich.

Si vocifera il restauro del castello di Solofra.

Caspar David Friedrich *La Croce sulla montagna*, Gemäldegalerie, Dresda, 1807.

Il pittore tedesco aveva come soggetti per lo più paesaggi, da leggersi sotto una chiave interpretativa del tutto diversa da quelli che caratterizzavano i dipinti di Constable: la natura viene rappresentata in tutta la sua sconfinatezza, quasi a voler dare espressione al senso d'impotenza dell'uomo, essere finito, di fronte alla natura, manifestazione infinita. Non a caso l'uomo è sempre rappresentato o di spalle o in lontananza tale che non lo si possa mai guardare in faccia. Ruderismo e spiritualità sono due costanti nei quadri di Friedrich: paradigmatica *La croce sulla montagna*, in cui la luce che si diffonde da dietro il pinnacolo montagnoso può essere assimilata sia ad un'alba quanto alla luce di Dio, che, verosimilmente, quivi coincidono. Nella sua opera più nota, *Viandante sul mare di nebbia*, l'artista connota i tratti del sublime con incredibile maestria, offrendo un panorama mozzafiato. Inoltre, tra la Germania e l'Italia, si sviluppò il gruppo pittorico dei Nazareni.

In Francia

Théodore Géricault, *La Zattera della Medusa*, 1819, Parigi, Museo del Louvre.

In Francia si distinsero due sottocorrenti: il *romanticismo fiammeggiante* e il *romanticismo lacrimoso*. I massimi esponenti furono rispettivamente: Eugène Delacroix e Jean-Louis-Théodore Géricault da un lato, Camille Corot e Théodore Rousseau dall'altro.

Delacroix pose l'accento sulla questione dell'identità nazionale, cercando di conquistare il valore della nazionalità facendo riferimento ad episodi di cronaca del tempo. Nel celeberrimo dipinto *La Libertà che guida il popolo*, in un'esplosione di colori, si trova l'incarnazione della Libertà la quale si propone come spinta rivoluzionaria contro l'anacronistico Carlo X di Francia: il disegno ripropone un modello piramidale assimilabile a molte opere di Leonardo da Vinci. Molto interessante è anche *Il massacro di Scio*, col quale l'artista intende evidenziare il difficile cammino della rivoluzione greca, in un paese oppresso dal governo dell'Impero ottomano.
Gericault, di formazione neoclassica, abbandona presto i canoni accademici per riproporre anch'egli

interessanti soggetti di cronaca, intesi, diversamente da Delacroix, come stimolo di riflessione sulla condizione miserabile comune agli uomini colpiti da una catastrofe: se si pensa a *La Zattera della Medusa*, in cui ancora una volta ricompare, in questo caso doppia, la struttura piramidale.

In Italia

Francesco Hayez, *Il bacio*, 1859, Milano, Pinacoteca di Brera.

Contemporaneo al movimento romantico, in Italia si inizio a sviluppare il purismo, di ispirazione analoga a quella dei nazareni tedeschi. Tuttavia anche qui si radicò una corrente del romanticismo, il cosiddetto romanticismo storico, il cui massimo esponente è Francesco Hayez.

I dipinti di Hayez e della corrente del romanticismo storico tendono a rappresentare soggetti del passato, per lo più medievale, nel tentativo di ritrarre situazioni assimilabili al suo tempo (esattamente come Alessandro Manzoni conseguì nell'*Adelchi*). Il suo repertorio annovera ritratti di celebri figure del suo tempo, a partire dal già citato Manzoni fino a Camillo Benso di Cavour, nonché una serie di opere che raffigurano due amanti uniti da un bacio appassionato: il suo più noto dipinto, intitolato semplicemente *Il bacio* (1859), rappresenta un uomo in procinto di fuggire ma capace di dedicare all'amata un bacio appassionato e sincero, identificando quindi il primato del sentimento su qualsiasi altra cosa. Insieme ad Hayez, che lavorò soprattutto nel Lombardo-Veneto, i maggiori pittori della prima metà dell'Ottocento furono Bezzuoli e Podesti, come testimonia lo stesso Mazzini[2].

Architettura romantica

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Neogotico*** *e* ***Architettura dell'Ottocento***.

Caffè Pedrocchi a Padova, esempio di architettura eclettica

In contrapposizione al rigorismo e utopismo dell'architettura neoclassica-illuminista, nel periodo del Romanticismo prevalse un modo diverso di concepire le basi stesse della costruzione edilizia: si tentava, più che di creare, di integrare ad edifici preesistenti nuovi spazi in uno stile puramente decorativo, senza canoni fissi e pertanto difficilmente riconducibili ad un genere comune. L'accostamento di stili risalenti ad epoche diverse prende il nome di eclettismo. Il senso dell'architettura eclettica sta nel saper attingere all'immenso repertorio di forme e stili del passato, scegliendo fra essi gli accostamenti più armoniosi e raffinati. Anche la scelta eclettica si riduce quasi sempre a un semplice atto formale, e dunque non tiene in alcun conto le motivazioni storiche e culturali che, nel corso dei secoli, hanno determinato il formarsi e l'evolversi dei vari stili.

Il restauro assume un'accezione totalmente nuova sotto l'egida romantica: se prima si cercava di riparare ad un danno o a completare delle parti assenti di una qualsiasi opera scultorea o architettonica rifacendosi ai progetti originali, in mancanza dei quali semplicemente non avrebbe restaurato l'opera, ora l'artista procede secondo il suo pensiero, spesso edificando in maniera assolutamente originale e innovativa (determinando quindi, nuovamente, una sorta di eclettismo storicistico). È il caso del francese Viollet-le-Duc che opera il restauro integrativo o storico di molti monumenti danneggiati dalla rivoluzione perché appartenenti a

famiglie nobili o comunque simbolo dell'Ancien Régime. L'architetto nel procedere nella ricomposizione delle parti mancanti realizzandole non in stile contemporaneo , ma adeguandole all'impianto originario , in base ad uno studio sapiente e appassionato. La critica successivamente ha sollevato molte riserve su questo modo di procedere, perché la mescolanza di parti nuove alle vecchie crea dei falsi storici , talvolta arbitrari non essendo confermati da prove documentarie.

Artisti romantici

- Inghilterra
  - William Blake
  - William Turner
  - John Constable
- Germania
  - Caspar David Friedrich
  - Philipp Otto Runge
  - Friedrich Overbeck (Nazareni)
  - Karl Begas (Nazareni)
  - Ernst Ferdinand Oehme
- Francia
  - Eugène Delacroix
  - Jean-Louis-Théodore Géricault
- Italia
  - Francesco Hayez
  - Antonio Fontanesi
  - Carlo Arienti
  - Giacinto Gigante (Scuola di Posillipo)
  - Tranquillo Cremona (Scapigliatura)
- Altri esponenti
  - Johan Christian Dahl
  - Raden Saleh
  - Antonio Cabral Bejarano[3]
- Precursori
  - Francisco Goya
  - Johann Heinrich Füssli

Note

1. ^ Joseph W. Donohue junior, *Shelley's Beatrice and the Romantic Concept of Tragic Character*, in *Keats-Shelley Journal*, vol. 17, 1968, pp. 53-73.
2. ^ Gian Lorenzo Mellini, Podesti e l'Europa, in *Francesco Podesti* (catalogo della mostra), Electa, Elemond editori associati, Milano 1996

3. ^ *Antonio Cabral Bejarano*, su *mnav.gub.uy*, Museo Nacional de Artes Visuales. URL consultato il 13 marzo 2022.

Voci correlate

- Romanticismo
- Romanticismo russo nella pittura

Collegamenti esterni

- *Approfondimento sul romanticismo artistico, in particolare italiano*, su *francescomorante.it*. URL consultato il 19 giugno 2006 (archiviato dall'url originale il 30 giugno 2006).

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_romantica&oldid=132872287"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 6 apr 2023 alle 13:27.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Realismo (arte)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> **Questa voce o sezione sugli argomenti arte e letteratura è ritenuta da controllare**.
> **Motivo**: *Confusione tra voci, categorie, e disambigue. La voce Realismo è una disambigua, l'omonima Categoria:Realismo non disambiguata sta dentro Categoria:Correnti letterarie e ha come voce principale Realismo (letteratura). Esistono anche Realismo (arte) (ma la letteratura non è arte?) e Categoria:Realismo (arte) che sta dentro Categoria:Movimenti pittorici. Servirebbe chiarezza sulle disambigue delle voci, e categorie omonime con la stessa disambigua della voce.*

Il **realismo** o **verismo**, nel campo delle arti figurative, è una corrente artistica sviluppatasi negli anni quaranta del XIX secolo e che, in Francia, vede in Gustave Courbet il suo principale esponente; sono inoltre importanti le figure di Honoré Daumier e Jean-François Millet, oltre che di Rosa Bonheur.

Antonio Rotta
Il caso senza speranza, 1871
Walters Art Museum, Baltimora

Indice

Origine del movimento culturale
Diffusione in Europa
Galleria d'immagini
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Origine del movimento culturale

Il "realismo" prese avvio in Francia nel XVII secolo, come particolare sottospecie del naturalismo e attenzione specifica all'osservazione personale del dato oggettivo, legato all'ambientazione, al carattere dei personaggi, al costume.

Giuseppe Pellizza da Volpedo
Il quarto stato, 1901
GAM, Milano

Queste esperienze seicentesche, legate alla società borghese, rinascono intorno alla metà dell'800 in Francia. Il realismo, un movimento

pittorico e letterario, trova le sue radici nel positivismo, un pensiero filosofico che studia la realtà in modo scientifico. Il realismo tentava di cogliere la realtà sociale; si voleva rappresentare una realtà nuda e cruda con meno allegorie e più attenzione verso i dati di fatto.

Esso si fa più acceso negli anni successivi alla rivoluzione del 1848, che aveva risvegliato aneliti democratici in tutta Europa, e arriva ai suoi massimi nel periodo del Secondo Impero, caratterizzato da un forte sviluppo economico e tecnologico della borghesia e dalla conseguente mentalità imprenditoriale. È in questo periodo che inizia anche a definirsi l'impressionismo. La parola "realismo" generalmente indica la traduzione fedele delle qualità del mondo reale nella rappresentazione artistica. Il realismo, inteso come tendenza programmatica, invece, trova la sua esplicita affermazione nel 1855, anno in cui il pittore Courbet definisce i suoi ideali artistici in un opuscolo scritto in occasione dell'Esposizione universale di Parigi: «Ho voluto essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca secondo il mio modo di vedere, fare dell'arte viva, questo è il mio scopo».

Tra 1830 e 1870, è inoltre attiva la scuola di Barbizon, una corrente paesaggista, legata alla località di Barbizon.

La poetica realista traduceva in pittura il dilatarsi dell'interesse degli storici verso i problemi della società moderna. Infatti lo storico e filosofo Hippolyte Taine invitava a «vedere gli uomini nelle loro officine, negli uffici, nei campi, con il loro cielo, la loro terra, le case, gli abiti, le culture, i cibi», mentre lo scrittore Sainte-Beuve affermava: «La triade bello, vero e buono è certo un bel motto, ma inganna; se dovessi scegliermi un motto, sceglierei il vero».

Diffusione in Europa

Il movimento si diffuse velocemente in Europa. In Italia i temi realisti vennero ripresi da Gioacchino Toma, Antonio Rotta, Cesare Saccaggi, Antonio Mancini e da Giuseppe Pellizza da Volpedo.

In Germania si distinsero come pittori realisti Adolph von Menzel e Wilhem Leibl; in Belgio, Constantin Meunier ed Evert Larock, morto di tubercolosi a 36 anni.

In Messico le tematiche realiste vennero riprese dagli esponenti del muralismo; nell'Unione Sovietica si sviluppò a partire dagli anni trenta il realismo socialista, di chiara connotazione politica e finalizzato alla propaganda del regime stalinista.

Galleria d'immagini

Gustave Caillebotte
I piallatori di parquet
1875

Gustave Courbet
Funerale a Ornans
(1849-50)

Gustave Courbet
Gli spaccapietre
1849

Honoré Daumier
Il vagone di terza classe
1862

Honoré Daumier
Gli avvocati

Antonio Mancini
Il prevetariello
1870

Bibliografia

- Michele Tavola, *Storia dell'arte*, Alpha Test, 2007. ISBN 9788848301978

Voci correlate

- Antonio Mancini
- Domenico Morelli
- Filippo Palizzi
- Filiberto Stardella

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **realismo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Realis**

m?uselang=it)

Collegamenti esterni

-
- (**EN**) *Realismo*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	LCCN (**EN**) sh85111768 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85111768) · J9U (**EN**, **HE**) 987007565879705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007565879705171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Realismo_(arte)&oldid=133600728"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 20 mag 2023 alle 22:47.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Impressionismo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando la corrente musicale, vedi **impressionismo musicale**.*

Claude Monet - *Impression, soleil levant* (1872), olio su tela; Musée Marmottan Monet, Parigi

L'**Impressionismo** è una corrente artistica sviluppatasi in Francia, soprattutto a Parigi, nella seconda metà dell'Ottocento, tra il 1860 e il 1880 e durata fino al primo Novecento.

Il gruppo degli impressionisti si formò intorno a Édouard Manet, capofila dell'avanguardia artistica parigina negli anni sessanta dell'Ottocento, che però non partecipò a nessuna mostra impressionista. Dopo aver provocato scandali e subito rifiuti dal *Salon* (l'esposizione organizzata dall'Accademia reale presso il Louvre), i giovani artisti decisero di unire le forze per organizzare mostre indipendenti. Questa idea si materializzò nel 1874, in una mostra presso lo studio del fotografo Nadar a Parigi, in cui vennero riunite le opere di trenta artisti tra cui Paul Cézanne, Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir e Alfred Sisley. Il termine "impressionismo" nacque da un'affermazione dal critico d'arte Louis Leroy a proposito del quadro di Monet, "*Impression. Soleil Levant*". Il critico non apprezzò l'opera esposta e la definì, appunto, poco più che un'"impressione" in quanto gli dava un senso di incompiutezza. Gli impressionisti subirono dapprima violente critiche da parte della stampa e del pubblico, ma successivamente ricevettero il sostegno dei collezionisti, in particolare Gustave Caillebotte, che permise loro di realizzare le prime mostre.

L'impressionismo iniziò ad essere accettato a partire dal 1880, grazie al sostegno del nuovo governo di Léon Gambetta e di critici come Émile Zola. Le opere entrarono gradualmente nei musei, nel *Salon* e nel mercato dell'arte. Il mercante Paul Durand-Ruel svolse un ruolo cruciale nel sostegno e nella diffusione dell'Impressionismo. Dal 1886, grazie alla pittrice Mary Cassatt le opere impressioniste fecero il loro ingresso negli Stati Uniti dove ottennero un grande successo, consacrando Monet e portando allo sviluppo di scuole impressioniste fuori dalla Francia. Gli anni 1890 videro la morte di Morisot, Caillebotte, Sisley e la dispersione del gruppo, mentre si svilupparono nuove avanguardie a cui aderiscono certi impressionisti, come Cézanne e Pissarro.

Gli artisti impressionisti crearono una nuova estetica opposta all'arte accademica, mirando a rappresentare la caducità della luce e i suoi effetti su colori e forme. Nelle loro tele sperimentarono composizioni insolite, dipingendo solitamente *en plein air* con tocchi veloci; i soggetti furono principalmente paesaggi, scene di vita intima e passatempi del loro tempo.

Indice

Storia

Premessa

- 1859-1874: gli inizi
  - Pre-impressionismo
  - I futuri impressionisti e il *Salon*
  - Il gruppo Batignolles
  - Conseguenze della guerra del 1870
- 1874-1879: affermazione e critica
  - La mostra del 1874
  - I primi collezionisti
  - Attacchi dei critici e fiaccatura del gruppo
- 1880-1886: accettazione politica e stilistica
  - Impressionismo e Terza Repubblica
  - Il successo commerciale dei pittori *juste milieu*
- 1886-1920: successo nazionale e internazionale
  - Negli Stati Uniti
  - Consacrazione del movimento e dispersione del gruppo
  - Il lascito di Caillebotte
  - Post-impressionismo

Il gruppo
- Denominazione
- Esposizioni impressioniste
- Gli artisti principali
- Gli artisti associati ed influenzati
- Il ruolo di Manet

Lo stile impressionista
- Tecnica
- Soggetti
- Influenza

Eredità
- Nella scultura
- Nella letteratura
- Nella musica
- Nel cinema

Impressionismo in Europa
- In Italia
- In Belgio e nei Paesi Bassi
- In Inghilterra
- In Germania
- In Europa centrale e orientale
- Nell'Europa del nord

Film sull'impressionismo

Galleria d'immagini

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti
Collegamenti esterni

Storia

Premessa

Nuovi stimoli vennero anche dall'*Esposizione universale* di Parigi del 1889, dove trovò sfogo l'interesse per l'arte esotica, in particolare quella giapponese e quella cinese. Hokusai e la scuola *Ukiyo-e* rappresentavano scene di vita quotidiana molto vicine al realismo che andava diffondendosi in Francia e in Europa. Già Charles Baudelaire, alcuni anni prima, aveva distribuito agli amici delle stampe giapponesi, che presto divennero una moda e furono apprezzate e acquistate anche dai pittori impressionisti. Si deve però ricordare che, nonostante l'allontanamento dalla tradizione, essa restava il punto fermo delle opere dei grandi artisti del passato, custodite al Louvre.

Infine, importanti novità vennero dalle scoperte della scienza, come la macchina fotografica e le *Leggi sull'accostamento dei colori* di Eugène Chevreul: queste furono alla base della teoria impressionista sul colore, che suggeriva di accostare i colori senza mescolarli, in modo tale da ottenere non superfici uniformi ma "vive" e in movimento. Un'altra importante invenzione fu il tubetto di colore che consentiva agli artisti di poter spostarsi ed immortalare dal vivo i propri soggetti. Prima i pittori dovevano creare i colori tramite polveri di pigmento e quindi erano costretti a rimanere fermi nei loro laboratori dando ai quadri un'illuminazione artificiale che rendeva il quadro poco realistico.

1859-1874: gli inizi

Pre-impressionismo

William Turner, *The Slave Ship* (1840), olio su tela. L'opera, inquadrabile nel pre-impressionismo, è ispirata dal massacro della *Zong*

Fondamentali per la nascita dell'Impressionismo furono le esperienze del Romanticismo e del Realismo, che avevano rotto con la tradizione, introducendo importanti novità: la negazione dell'importanza del soggetto, che portava sullo stesso piano il genere storico, quello religioso e quello profano; la riscoperta della pittura di paesaggio; il mito dell'artista ribelle alle convenzioni; l'interesse rivolto al colore piuttosto che al disegno; la prevalenza della soggettività dell'artista, delle sue emozioni che non vanno nascoste o camuffate, con rapidi colpi di spatola, creando un alternarsi di superfici uniformi e irregolari, che divenne il punto di partenza per le ricerche successive degli impressionisti.

Per la storica dell'arte Sophie Monneret, il termine pre-impressionismo "si applica al modo, suggestivo, abbozzato, che in molti artisti prelude più o meno direttamente alla tecnica impressionista".[1] Una prima significativa rottura con il passato nella paesaggistica risale ai pittori inglesi John Constable e William Turner,[1] che rinunciarono alla rappresentazione di paesaggi romantici e adottando la semplicità il primo e l'istantaneità il secondo,[2] aspetti che successivamente caratterizzarono i lavori degli impressionisti; la scomparsa del disegno a favore del colore, elemento distintivo di alcune tele di Turner, si riscontrerà in particolare in Claude Monet.[2] Nella

seconda metà dell'Ottocento, gli artisti europei moderni cercavano generalmente di rappresentare la luce e di dipingere all'aperto (si dirà *en plein air*,[3] come dimostra il caso del gruppo italiano dei Macchiaioli, contemporanei degli impressionisti con i quali entrarono più volte in contatto tramite Edgar Degas.[4]

In Francia anche i paesaggi dipinti da Camille Corot ruppero con la tradizione, tanto che furono rifiutati al *Salon* del 1843.[5] Egli fu poi direttamente legato agli impressionisti, dando lezioni alle sorelle Berthe e Edma Morisot e a Camille Pissarro negli anni 1860,[6] facendo sentire la sua influenza in tutto il gruppo.[7] Anche lo stile innovativo di Eugene Delacroix è riconducibile al pre-impressionismo, grazie al suo modo di creare atmosfere nei suoi quadri e al suo tocco diviso.[8] Gli impressionisti fecero riferimento anche ad alcuni paesaggisti della generazione precedente, tra cui Théodore Rousseau e Jean-François Millet, pittori della scuola di Barbizon dai colori accesi e dal tocco rapido, la cui influenza è visibile nei primi dipinti che i futuri impressionisti esposero al *Salone*.[6]

Camille Corot, *Ponte di Narni* (1826); olio su tela, museo del Louvre, Parigi

Tre pittori, attraverso i loro legami diretti con questi giovani artisti, portarono il pre-impressionismo alla fine del suo sviluppo: Eugène Boudin, Johan Jongkind e François Daubigny.[9] I primi due, in particolare, insegnarono a Claude Monet, il terzo divenne uno stenuo difensore del movimento impressionista.[9]

I futuri impressionisti e il *Salon*

Gustave Courbet, *L'atelier del pittore*. Il realismo di Courbert influenzò gli impressionisti

Nel decennio che va dal 1860 al 1870, i vari artisti che componevano il gruppo impressionista erano intenzionati ad esporre al *Salon*, un'esposizione biennale di arte che si teneva al Louvre di Parigi, considerato l'unico modo per farsi conoscere.[6] Si può ritenere come data fondamentale l'anno 1859, con l'arrivo a Parigi di Claude Monet e il ritorno di Edgar Degas,[10] le prime proposte accettate di Pissarro al *Salon*, e quelle rifiutate di Manet, Henri Fantin-Latour e James Whistler.[11][12] Gustave Courbet, influente maestro dei realisti e appassionato di pittura all'aria aperta, non vi espose.[9] Tuttavia, egli è ampiamente citato dalla critica che lo indica sia come il responsabile della mediocrità della pittura coeva, sia come un artista innovativo, in particolare secondo alcuni critici che successivamente sostennero gli impressionisti, come Émile Zola e Zacharie Astruc.[13] In generale, la critica ritiene che il *Salon* del 1859 segni il declino della pittura storica, sostituita dal paesaggio e dalla scena di genere. Per Jules-Antoine Castagnary è nel paesaggio in cui si devono scorgere i segni di una "nuova rivoluzione" che succederà al Romanticismo.[14] Tra i paesaggisti più celebri vi furono Camille Corot, François Daubigny e Théodore Rousseau.[14] Degas e Monet, entrambi visitatori del *Salon*, condivisero le loro impressioni con i loro mentori: Gustave Moreau per il primo, Eugène Boudin per il secondo. Degas espresse la sua nuova ammirazione per Delacroix,[15] non condivisa da Monet, più interessato a Constant Troyon e soprattutto a Daubigny.[16]

Nel 1859, quelli che sarebbero poi diventati il gruppo degli impressionisti non si conoscevano, tranne Fantin-Latour e Whistler.[12] Il gruppo si formò solo a partire dall'anno successivo: Degas, Manet, Fantin-Latour e le sorelle Morisot si incontrano al Louvre;[17] Pissarro, Guillaumin e Cézanne si incontrarono all'Accademia Svizzera nel 1861;[18] dal 1862, Monet, Bazille, Renoir e Sisley studiarono insieme nello studio di Charles Gleyre,[17][19] già maestro di Whistler.[20]

La prima vera e propria apparizione di un'opera impressionista fu nel 1863, anno della morte di Delacroix, quando ancora non si parlava di questa corrente artistica, presso una mostra inaugurata da Napoleone III: il *Salon des Refusés*. Lo scopo di questa esposizione era dare spazio a tutti quegli artisti che si distaccavano dalle Belle Arti Accademiche. Tra gli artisti che parteciperanno, vi fu anche Édouard Manet con *Le déjeuner sur l'herbe* (Colazione sull'erba) che provocò uno scandalo tale da essere definito immorale[21] in quanto presentava un nudo realistico in contrapposizione ai nudi mitologici frequenti al tempo.[22][23] Due anni più tardi, lo stesso Manet urtò nuovamente l'opinione pubblica con *Olympia*, in cui ritrasse una prostituta, facendolo diventare il capofila del modernismo e personalità di spicco all'interno del gruppo di Batignolles.[23][24]

Édouard Manet, *Colazione sull'erba*, 1863.

Il gruppo Batignolles

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Gruppo di Batignolles***.

Henri Fantin-Latour, *L'Atelier des Batignolles*, 1870.

Dal 1866, diversi artisti e personalità legate al mondo dell'arte si incontravano regolarmente al caffè Guerbois, nella Grande-Rue-des-Batignolles di Parigi.[25] A questo gruppo, di cui Manet era l'elemento predominante,[25][26] parteciparono i futuri impressionisti, i critici e gli scrittori (oltre a Zola, Zacharie Astruc, Louis Edmond Duranty, Paul Armand Silvestre), pittori (Constantin Guys, Adolphe Monticelli, Alfred Stevens, Carolus-Duran), e altre personalità (in particolare il fotografo Nadar, nel cui studio avrà luogo la prima mostra impressionista, o il collezionista Ernest Hoschedé).[25][26] Qui, giovani artisti si arricchiscono vicendevolmente grazie alle loro diverse origini e i loro rispettivi modelli di riferimento,[20] difendendo le proprie influenze internazionali in opposizione alla pittura “nazionale” promossa dall'*Académie des beaux-arts*.[27]

Nel 1867, di fronte alla severità della giuria del *Salon* nell'accettare le opere, venne firmata una petizione da Cézanne, Renoir, Bazille e Pissarro che chiedeva l'organizzazione di un nuovo *Salon des Refusés*, senza tuttavia ottenere successo.[28] Manet, dopo che gli erano stati rifiutate le proprie tele, allestì un padiglione presso l'esposizione universale che si teneva in città nello stesso anno, nei pressi di Pont de l'Alma.[28][29] Il gruppo di Batignolles decise quindi di affittare una sala per organizzare la propria mostra, con il sostegno di Courbet, Camille Corot, Narcisse Diaz e François Daubigny, idea che portò nel 1874 alla prima mostra impressionista. Nel 1868 la giuria fu più clemente e i giovani artisti, eccetto Cézanne, furono accettati al *Salon*.[28]

Per descrivere le opere di questi pittori modernisti, il termine "impressione" venne ampiamente utilizzato dalla critica, sia per loro sia per altri artisti che, tuttavia, non facevano parte del gruppo. Alla fine degli anni 1860, le tele del gruppo di Batignolles divennero più luminose e il tocco del loro pennello più leggero, imitando l'acquerello, una tecnica sempre più in voga. Diversi dipinti di Renoir e Monet del 1869 vennero realizzati a La Grenouillère, un luogo molto ambito dalla borghesia parigina sulle rive della Senna,

anticipando chiaramente l'impressionismo degli anni 1870. Il nome "scuola di Batignolles" apparve al *Salon* del 1870, dove vennero esposte la *Lezione di musica* di Manet, l'*Odalisca* di Renoir, la *Lettura* di Morisot, *Madame Camus in rosso* di Degas e *Vedute del Canal Saint-Martin in inverno* di Sisley.[30]

Auguste Renoir, *La Grenouillère*.

Conseguenze della guerra del 1870

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Guerra franco-prussiana***.

La guerra franco-prussiana del 1870-1871 ebbe conseguenze significative anche per il gruppo: Jean-Frédéric Bazille morì in combattimento, Manet, Degas e Renoir partirono come reclute, Pissarro e Monet dovettero andare in esilio a Londra. Il mercante d'arte Paul Durand-Ruel,[31] anch'egli rifugiato a Londra, incontrò poi Monet grazie a Daubigny[32] e così, tra il 1870 e il 1874, la sua galleria londinese ospitò già opere del gruppo di Batignolles accanto ai paesaggisti della Scuola di Barbizon, in sette mostre.[31][32] Nel 1872 acquistò le sue prime opere da Monet, e successivamente da Degas, Pissarro, Sisley, Renoir e Manet.[32]

Dopo la guerra, il gruppo non riuscì a ritrovare subito la sua unità: Degas partì con la sua famiglia per New Orleans, Sisley andò in crisi, diversi artisti legati alla Comune di Parigi non trovarono la tranquillità necessaria per dipingere mentre i dintorni di Parigi dove amavano dipingere erano distrutti.[33] Renoir e Guillaumin furono rifiutati al *Salon* del 1870, mentre Monet, Pissarro e Sisley non si presentarono più a nessun *Salon* dopo la fine della guerra, nonostante l'organizzazione di un nuovo *Salon des Refusés* nel 1873,[34] preferendo portare avanti un proprio progetto, che vedrà la luce nel 1874.[35]

1874-1879: affermazione e critica

La mostra del 1874

Camille Pissarro, *Gelée blanche*, 1873.

Il progetto di una mostra collettiva si concretizzò dal 15 aprile al 15 maggio 1874, volontariamente in concomitanza con il *Salon*,[36] dopo che Ernest Hoschedé aveva venduto con successo nel gennaio dello stesso anno diversi dipinti del gruppo di Batignolles.[35] La mostra venne organizzata dall'effimera *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs* ("Società di pittori, scultori e incisori"), nello studio del fotografo Nadar, prestigiosa *location* sul Boulevard des Capucines, a Parigi.[35] Tale iniziativa ebbe lo scopo di presentare gli artisti moderni in senso lato, la cui scelta non fu unanime: Degas voleva proporre la partecipazione di artisti di ogni parte, mentre Monet voleva rifiutare coloro che avevano fatto concessioni pur di esporre al *Salon* ufficiale.[34] Alla fine emerse un compromesso e si arrivò ad esporre 175 opere di 30 pittori, più o meno d'avanguardia;[36] per la maggior parte di loro fu l'unica mostra cosiddetta “impressionista” a cui parteciparono.[37]

Tra gli artisti che esposero coloro che destarono maggior attenzione nella critica furono Degas, Renoir e Monet.[37] Il dipinto "Impressione, levar del sole" realizzato proprio da Monet, darà il nome al nuovo stile grazie alla penna satirica di Louis Leroy, giornalista de *Le Charivari*.[38] Tuttavia, la stampa non fu totalmente negativa nei confronti dell'esposizione, come potrebbe suggerire l'esempio di Leroy,[37] bensì fu dalla seconda mostra che gli impressionisti ricevettero le critiche più veementi.[38] La mostra del 1874, pur

essendo stata un fallimento commerciale che portò allo scioglimento della *Société Anonyme des Artistes Peintres*, attirò circa 3 500 visitatori e diede fiducia agli impressionisti nei meriti del loro movimento.[39] La storica dell'arte Sophie Monneret considera questo periodo la “quintessenza” dell'impressionismo.[38]

I primi collezionisti

Gustave Caillebotte, *I piallatori di parquet*, 1875, Parigi, Musée d'Orsay.

Dopo le reazioni contrastanti alla prima mostra, la vendita organizzata il 24 marzo 1875 all'Hôtel Drouot fu desolante: vi fu una sommossa e solo la metà delle opere fu venduta.[40][41] A causa della recessione economica, Durand-Ruel, tornato a Parigi, decise di non sostenere più attivamente gli artisti e non riprese i suoi acquisti fino al 1881,[32] tuttavia, l'arte moderna iniziò ad interessare i collezionisti che si fecero avanti;[42] tra questi Victor Chocquet, amico di Renoir e Cézanne, iniziò a costruire un'importante collezione da questa data,[43] il baritono Jean-Baptiste Faure, nonché Georges Charpentier, grazie al quale avranno luogo diverse mostre personali (Renoir nel 1879, Manet e Monet nel 1880, Sisley in 1881).[44] Anche sua moglie, dipinta da Renoir due volte, sostenne il gruppo degli impressionisti e li invitò alle sue serate mondane, dove ebbero l'opportunità di incontrare Léon Gambetta, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, i fratelli Jules e Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet o Jules Ferry.[44]

Gli aiuti finanziari provenienti dai collezionisti, furono essenziali per l'organizzazione di mostre, soprattutto per le prime; alcuni di loro furono anch'essi pittori: Henri Rouart, che partecipò alle mostre impressioniste dal 1874 al 1886,[45] Gustave Caillebotte dal 1876,[46] Charles de Meixmoron o Auguste de Molins, espositori nel 1874.[47] François Depeaux, industriale di Rouans, collezionò centinaia di dipinti impressionisti, sostenendo il gruppo negli anni 1880.[48]

Attacchi dei critici e fiaccatura del gruppo

Auguste Renoir, *Nudo al sole*, Parigi, Musée d'Orsay.

La seconda mostra impressionista ebbe luogo nel 1876 grazie a Paul Durand-Ruel e al sostegno finanziario di Caillebotte; questa esposizione fu caratterizzata da un accentuato radicalismo esternato dal gruppo che aveva adottato ufficialmente il titolo di "impressionisti".[49] Il critico Louis Edmond Duranty riportò le parole del pittore accademico Eugène Fromentin: "L'aria aperta, la luce diffusa, il sole vero assumono oggi nella pittura un'importanza che non avevano mai avuto e che, francamente, non meritano di avere...".[50] Altri furono anche maggiormente ostili, giudicando il *Nudo al sole* di Renoir come la rappresentazione della "putrefazione di un cadavere" o di "toni violacei della carne rancida".[51] Le critiche allo stile furono solo un aspetto sottolineato dai commentatori che trattarono gli impressionisti come dei pazzi o come comunardi in un contesto di diffidenza nei confronti dei modernisti,[38] soprattutto dopo la condanna di Courbet per la sua partecipazione alla Comune.[52] Negli anni successivi alla mostra, Durand-Ruel scampò per un pelo alla rovina e non poté più vendere con il suo nome;[53] Ernest Hoschedé, fallito nel 1878, dovette vendere decine di opere in perdita;[54] gli artisti che avevano partecipato mostre impressioniste furono banditi dal *Salonì* del 1877, deludendo coloro che speravano ancora in un riconoscimento ufficiale, come Cézanne, che non parteciperà più a nessuna mostra impressionista.[49][55] L'intransigenza mostrata dalle grandi personalità del movimento agli inizi non resse di fronte alle pressioni politiche, alla perdurante importanza del *Salon* e alle difficoltà finanziarie.[56] Così

Renoir e Sisley non parteciparono alla terza mostra del 1879, Monet disertò la quarta del 1880 e alla quinta dell'anno seguente che venne evitata anche da Caillebotte, Renoir e Sisley.[56] Questi preferirono tornare al *Salon*, profondamente trasformato e liberalizzato dal governo di Gambetta.[57]

1880-1886: accettazione politica e stilistica

Impressionismo e Terza Repubblica

Negli anni 1880 emersero differenze all'interno del gruppo: Renoir e Sisley si uniformarono alla tradizione pittorica, così come Monet per mancanza di denaro; al contrario, le difficoltà finanziarie non preoccupavano Degas e Cézanne che poterono continuare ad innovare, mentre Pissarro, il più anarchico del gruppo, restò il più intransigente nei confronti del *Salon* e del nuovo contesto commerciale che si stava configurando.[58] Allo stesso tempo, sostenuto da diversi critici, ma soprattutto dal nuovo governo di Gambetta, l'impressionismo iniziò progressivamente ad affermarsi nel contesto pittorico francese. Gli accenti repubblicani in alcuni dipinti di Monet, come *La rue Montorgueil*, furono apprezzati e il nuovo regime politico della terza repubblica francese lavorò a favore dei pittori moderni: Jules-Antoine Castagnary e Antonin Proust, amici e sostenitori degli impressionisti, furono nominati Direttore delle Belle Arti e Ministro delle Arti.[57] Dopo il periodo di sfiducia dovuto al fallimento della Comune, i pittori moderni furono considerati degni rappresentanti dell'arte francese: Manet riceve la Legion d'Onore nel 1881 e una mostra postuma gli venne dedicata al Beaux-Arts nel 1884.[57]

Claude Monet, *La rue Montorgueil*, 1878, Parigi, Musée d'Orsay.

Il successo commerciale dei pittori *juste milieu*

L'accettazione dell'impressionismo passò anche attraverso diversi pittori accademici che sfruttarono alcuni tratti specifici del movimento, come la gestione della luce e l'istantaneità, pur mantenendo un tocco morbido di pennello che gli assicurava il proprio successo con il pubblico. Ad esempio, Jules Bastien-Lepage rappresentò per Zola un "impressionismo corretto, ammorbidito, posto alla portata della folla",[59] mentre per Charles Tardieu "l'Impressionismo è stato ripulito; si mette i guanti. Presto cenerà in città".[60] Oltre a Bastien-Lepage, i principali rappresentanti dei pittori *juste milieu* (letteralmente "giusto in mezzo") furono Henri Gervex, Jean-François Raffaëlli, John Singer Sargent, Albert Edelfelt. Questo impressionismo “ammorbidito”, più adatto agli amanti dell'arte, contribuì a diffondere nuovi principi estetici.[61]

Al sostegno di Durand-Ruel a questa corrente seguì quello di altri grandi mercanti d'arte. Dal 1882, Georges Petit contribuì attivamente anche all'aumento di popolarità degli impressionisti, grazie alla sua lussuosa galleria parigina dove organizzava “mostre internazionali” che attiravano i principali collezionisti.[62] Le sue mostre non furono strettamente d'avanguardia e vi partecipano pittori come Jean-Léon Gérôme. Durand-

Ruel fu, tuttavia, un maggior sostenitore della modernità, svolgendo un ruolo importante nella diffusione e nell'accettazione dell'impressionismo, grazie ai suoi contatti e alle sue mostre in Europa e negli Stati Uniti.[63]

1886-1920: successo nazionale e internazionale

Negli Stati Uniti

Mary Cassatt, *Femme avec un collier de perles dans une loge*, 1879, Philadelphia Museum of Art.

Il 1886 fu sia l'anno dell'ultima mostra impressionista, sia l'inizio del successo internazionale del movimento. Mary Cassatt, che ha partecipato a mostre impressioniste fin dal 1877, svolse un ruolo importante nel promuovere gli impressionisti negli Stati Uniti.[64] Dall'inizio degli anni 1880 ella collezionò opere e fece da intermediaria con le persone a lei vicine, che iniziarono a loro volto ad acquistare le opere dei colleghi.[65] Fu anche vicina a Louisine e Henry Havemeyer, che dal 1883 costituirono una raccolta di opere impressioniste sostenendo attivamente Durand-Ruel.[64] Quest'ultimo, dopo una prima mostra mista tenutasi a Boston nel 1883,[66] conquistò il mercato americano nel 1886 grazie a James Sutton, direttore dell'*American Art Association*, che lo invitò a realizzare una mostra a New York. Questa ebbe un tale successo di pubblico e di stampa che Durand-Ruel aprì, nel 1887, una galleria a New York,[67][68][69] mentre e l'anno successivo vi si stabilirono anche i suoi concorrenti Boussod e Valladon.[70]

Questo interesse dei collezionisti americani per l'impressionismo spiega perché diverse opere importanti si trovano oggi nei musei statunitensi contribuendo a fare di Monet la figura più famosa del movimento.[71] Vicino a lui, a Giverny, negli anni 1886-1887 si formò un gruppo di artisti nordamericani, tra questi: Willard Metcalf, Theodore Robinson e il canadese William Blair Bruce, che esportò in patria lo stile osservato nella serie *I mucchi di fieno*.[72]

Il trasferimento delle opere negli Stati Uniti avvenne con una certa riluttanza. Monet si dichiarò preoccupato di vedere i suoi quadri "partire per il paese degli *Yankees*"[73] e lanciò, insieme a John Singer Sargent, una sottoscrizione destinata a portare l'*Olympia* di Manet nelle collezioni dello Stato francese, mentre un collezionista americano aveva fatto una proposta di acquisto alla vedova dell'autore.[74]

Consacrazione del movimento e dispersione del gruppo

Claude Monet, *Ninfee*, 1917-1919, Chicago, Art Institute.

Nel 1889 gli impressionisti si dedicarono all'Esposizione Universale di Parigi dove vennero esposte opere di Monet, Pissarro e Cézanne, mentre un'intera sala venne dedicata a Manet e un analogo trattamento fu riservato a Degas che però rifiutò.[74] Quando Caillebotte morì nel 1894, nel suo lascito vi erano tele di Degas, Manet, Monet, Renoir, Pissarro e Cézanne da destinarsi alle collezioni francesi, ora tutte conservate al Musée d'Orsay.[75] Gli anni 1890, periodo della "canonizzazione" degli impressionisti,[76] videro invece la morte di Berthe Morisot, avvenuta nel 1895, la quale aveva contribuito a mantenere ancora unito il gruppo grazie alle sue cene del giovedì, e quella di Alfred Sisley nel 1899.[77] I restanti membri presero strade diverse: Renoir e Monet continuarono a dipingere fino alla loro morte, avvenuta nel 1919 per il primo e nel 1926 per il secondo, Monet in particolare dipinse la sua serie di Ninfee;

Degas continuò a creare e ad arricchire la sua collezione, ma morì in solitudine nel 1917, affetto da cecità, così come avvenne per Mary Cassatt che morì nel 1926; Cézanne si isolò ad Aix-en-Provence dove terminò nel 1906 la sua vita; Pissarro, morto nel 1903, fu l'unico a mostrare un reale interesse per le avanguardie post-impressionismo.[78]

Il lascito di Caillebotte

Auguste Renoir, *Bal au moulin de la Galette*, 1876, Pargi, Musée d'Orsay, uno dei dipinti acquisiti dallo Stato grazie al lascito di Caillebotte.

Le volontà testamentarie di Caillebotte indicavano che la sua collezione, sessantasei dipinti e disegni impressionisti, dovesse entrare a far parte delle collezioni nazionali. La decisione di esporre tali tele al Museo del Lussemburgo, allora "il" museo d'arte contemporanea in Francia, irritava i membri dell'Académie des beaux-arts, in particolare Jean-Léon Gérôme commentò che "siamo in un secolo di decadenza e imbecillità".[79] Da tre anni, il direttore della Scuola di Belle Arti, Henry Roujon, che mirava ad ottenere un posto nell'Accademia,[80] aveva cercato di ridurre il numero delle opere da esporre, adducendo la mancanza di spazio,[81] oppure cercando di delegare la materia al Consiglio della Riunione dei Musei Nazionali, creato nel 1895 e diretto dagli accademici Henri Delaborde (pittore) e Léon Bonnat.[82] Infine, una lettera indirizzata dall'Accademia al Ministro della Pubblica Istruzione rimase senza risposta e venne costruito un annesso per il Museo del Lussemburgo, contro il parere di parte della stampa e del pubblico.[83] La "galleria Caillebotte", pur emarginata dall'Accademia e conservando solo la metà del lascito, divenne ben presto fonte di ispirazione per diversi pittori post-impressionisti.[84]

Post-impressionismo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Post-impressionismo***, ***Neoimpressionismo***, ***Sintetismo***, ***Fauvismo*** *e* ***Cubismo***.

Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1886, Chicago, Art Institute

Il termine "post-impressionismo" copre molti movimenti d'avanguardia che, tra il 1880 e il 1920, si basarono su alcune peculiarità dell'impressionismo per creare estetiche a volte molto lontane: neo-impressionismo, simbolismo, sintetismo, fauvismo o persino il cubismo.[85] Nel 1910, il pittore e critico Roger Fry organizzò una mostra a Londra, intitolata "*Manet and the post-impressionists*", in cui vennero riuniti artisti rappresentativi di tutte le tendenze che seguirono l'impressionismo, tra gli altri Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Henri Matisse, Pablo Picasso.[86] Se tutti questi si fondano su di un retaggio dell'impressionismo, i giovani artisti d'avanguardia si opposero, soprattutto a partire dagli anni 1890, alla sua dimensione eccessivamente commerciale che Monet incarnò in modo particolare. Renoir, Caillebotte, Sisley e Monet, dal canto loro, rifiutarono di esporre all'ultima mostra impressionista, nel 1886, opponendosi alla partecipazione di Gauguin, Georges Seurat e Paul Signac.[87].

Nel *Salon des Indépendants*, istituito nel 1884, Georges Seurat, Paul Signac e Albert Dubois-Pillet divennero amici e gettarono le basi per il neoimpressionismo.[88] Tra il gruppo degli impressionisti, solo Pissarro si dimostrò interessato al loro lavoro; tuttavia nei primi tempi il nuovo movimento influenzò Gauguin, Van Gogh, Munch e Toulouse-Lautrec.[89] Gauguin volle dapprima seguire la via dell'impressionismo, prima di sviluppare autonomamente uno stile diverso, il sintetismo.[90] Allo stesso

Paul Cézanne, *Le Château Noir* (1904-1906); New York

modo, Van Gogh prese a modello l'impressionismo quando arrivò a Parigi nel 1886.[91] Toulouse-Lautrec ricevette i consigli di Degas e condivise con lui i suoi temi, ma creò uno stile singolare che non corrispondeva a nessun movimento ben definito.[92]

Il Novecento ha visto l'emergere di movimenti più distanti all'impressionismo, sebbene gli artisti che li incarnarono avessero avuto contatti con esso. È il caso di Henri Matisse, esponente del fauvismo, che espose per la prima volta al *Salon d'Automne* nel 1905,[91] o di Georges Braque, vicino a Cézanne, che fondò il cubismo insieme a Pablo Picasso.[85] Matisse e Picasso, così come Constantin Brancusi, Umberto Boccioni e Alberto Giacometti, vennero influenzati da Medardo Rosso, il principale rappresentante della scultura impressionista.[93]

Il gruppo

Denominazione

Sia prima, sia dopo che Louis Leroy coniasse il termine "impressionismo" nel 1874, il movimento ebbe diverse denominazioni. Gli artisti vennero dapprima considerati come realisti in continuità con Courbet, poi come naturalisti.[94] Alla fine degli anni 1860, i critici si riferivano a loro come "pittori della scuola di Batignolles", in riferimento al caffè dove le avanguardie artistiche del tempo si radunavano intorno a Manet, mentre Zola utilizzò il termine "attualista" per descrivere Bazille, Renoir e Monet.[95] Quando il gruppo organizzò la prima mostra, gli artisti esitarono sul nome da attribuirsi: Degas propone "*La Capucine*", Renoir voleva evitare un nome che suggerisse una nuova scuola;[26] alla fine venne utilizzato "*Société anonyme des peintres, sculpteurs, graveurs, etc.*" ("Società anonima di pittori, scultori, incisori, eccetera"). Lo scrittore Louis Edmond Duranty parlò di "*Nouvelle peinture*" ("Nuova pittura") nella sua recensione riguardante la seconda mostra,[96] mentre gli artisti si definirono "*Indépendants*" per la mostra del 1879.[26]

Esposizioni impressioniste

Di seguito l'elenco delle otto mostre del gruppo impressionista. Altre furono organizzate, in particolare da Durand-Ruel, che espose dipinti impressionisti tra gli anni 1870 e 1890, mentre alcuni degli artisti principali ebbero mostre monografiche intorno agli anni 1880.[97]

Auguste Renoir, *Le Déjeuner des canotiers* (1881), Washington D.C., The Phillips Collection. Questa tela è stata esposta alla settima mostra degli impressionisti

- 1874: prima mostra della *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs'* nell'atelier di Nadar;
- 1876: seconda mostra di pittori impressionisti;
- 1877: terza mostra;
- 1879: quarta mostra;
- 1880: quinta mostra;
- 1881: sesta mostra;
- 1882: settima mostra;

- 1886: ottava e ultima mostra, alla quale parteciparono Gauguin, Seurat e Signac.[87]

Gli artisti principali

Camille Pissarro, *Le grand noyer à l'Hermitage* (1875); collezione privata

Gli impressionisti dipingevano *en plein air*, cioè all'aria aperta, con una tecnica rapida che permetteva di completare l'opera in poche ore.

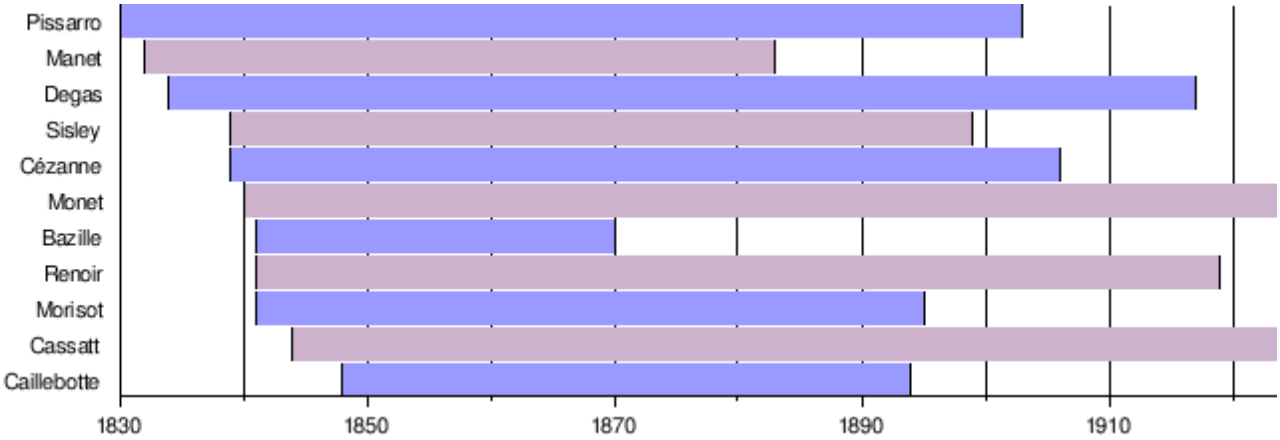
Essi volevano riprodurre sulla tela le sensazioni e le percezioni visive che il paesaggio comunicava loro nelle varie ore del giorno e in particolari condizioni di luce, lo studio dal vero del cielo, dell'atmosfera, delle acque, eliminò il lavoro al chiuso, nell'atelier, il luogo nel quale venivano completati i quadri più grandi o eseguiti i ritratti; molti di essi erano però anche realizzati all'aperto.

Lo sfondo, il paesaggio, non è qualcosa di aggiunto, ma avvolge le figure. Oggetti e persone sono trattati con la stessa pennellata ampia e decisa. Gli artisti più importanti dell'impressionismo sono: Claude Monet, Édouard Manet, Berthe Morisot, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Jean-Frédéric Bazille, Armand Guillaumin, e Gustave Caillebotte.

Alfred Sisley, *La nebbia, Voisins* (1874); museo d'Orsay, Parigi

Nonostante un filo rosso molto evidente colleghi tutti gli artisti impressionisti, sarebbe un errore considerare questo movimento come monolitico. Ogni artista, infatti, secondo la sua sensibilità, lo rappresenta in modo diverso. Per esempio Monet non si interessò principalmente alla rappresentazione di paesaggi urbani, ma soprattutto naturali, arrivando negli ultimi anni della sua vita, a ritrarre moltissime volte lo stesso soggetto (le *Ninfee*) in momenti diversi, per studiarne i cambiamenti nel tempo. Altri, come Renoir o Degas, si interessarono invece alla figura umana in movimento (ad esempio scene di vita quotidiana o ballerine). Molti sono gli artisti che non si possono definire del tutto impressionisti, ma che dell'Impressionismo sono evidenti precursori, molti quelli che, nati in seno all'Impressionismo, se ne distaccheranno per intraprendere nuove strade. L'unico artista che sempre, per tutta la sua vita, rimase impressionista fu Monet. In sintesi, si può affermare che l'Impressionismo sia ai suoi inizi con Manet, culmini con Monet e si chiuda con Cézanne, che poi ne uscirà.

Linea del tempo degli impressionisti



Gli artisti associati ed influenzati

James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, 1874, Detroit Institute of Arts

Tra i vari artisti associati e più vicini agli Impressionisti, Victor Vignon è l'unico al di fuori degli artisti principali ad essere stato incluso nella più selettiva settima mostra degli impressioninsti a Parigi del 1882 (riservata esclusivamente a nove artisti puramente impressionisti), che per l'appunto fu una risposta alle precedenti meno restrittive esibizioni capitanate da Degas. Proveniente dalla scuola di Corot, Vignon fu amico di Camille Pissarro, la cui influenza e' chiara nella sua produzione nel periodo 1876-1884, nonché amico di Vincent van Gogh.

Ci sono stati molti altri artisti associati agli Impressionisti e che hanno adottado almeno parzialmente le loro tecnica. Questi includono Jean-Louis Forain (che ha partecipato alle mostre degli Impressionisti del 1879, 1880, 1881, e 1886)[98] e Giuseppe De Nittis, artista Italiano che viveva a Parigi e che partecipo' su invito di Degas alla prima mostra degli Impressionisti (nonostante gli altri Impressionisti screditavano il suo stile).[99] Federico Zandomeneghi fu un altro artista Italiano amico di Degas ad essere stato invitato da quest'ultimo ad esporre con il gruppo degli Impressionisti. Eva Gonzalès fu una seguace di Manet che pero' non ha mai esibito con il gruppo. James Abbott McNeill Whistler fu un artista originario degli Stati Uniti che ebbe un ruolo all'interno del movimento Impressionista pur non essendo mai entrato nel gruppo e preferendo le tonalita' di coloro grigio. Walter Sickert, artista Inglese, fu inizialmente un seguace di Whistler, per poi diventare un importante discepolo di Degas (senza pero' mai esibire con il gruppo).

Il ruolo di Manet

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Édouard Manet****.*

Sebbene Édouard Manet possa essere considerato il maggior esponente dell'avanguardia parigina negli anni 1860-1880,[100] egli non può dirsi del tutto un impressionista, poiché non partecipò a nessuna delle mostre del gruppo. I motivi di questo rifiuto non sono noti: secondo Degas per motivi di vanità oppure la volontà di estraniarsi dai conflitti interni al gruppo oppure ancora la preoccupazione per la sua reputazione quando ancora sperava di poter esporre al *Salon*.[26][101] È stato, inoltre, sottolineato che il suo stile fosse più vicino al realismo mentre i suoi temi lo allontanano da quelli "tipici" degli impressionisti come Monet, Pissarro o Sisley, a cui si riferì Louis Leroy quando coniò il termine "impressionismo".[101]

Édouard Manet, *Olympia* (1863); museo d'Orsay, Parigi

Nonostante la sua assenza dalle mostre, che non deve essere vista come un caso ma come una sua precisa volontà,[101] Manet rimane vicino al gruppo degli impressionisti, che furono soprattutto suoi amici, sostenendoli a volte finanziariamente, a volte con la critica.[26] Durante gli incontri al caffè Guerbois, e successivamente al caffè Nouvelle-Athens, Manet rimase al centro delle conversazioni[26] fino alla fine degli anni 1870. Émile Zola lo definì nel 1879 come "l'ex capo degli impressionisti".[100]

Lo stile impressionista

Tecnica

Edgar Degas, *La classe di danza*, Parigi, Musée d'Orsay

Le mostre impressioniste che si tennero dal 1874 al 1886 riunirono artisti con stili diversi rendendo difficile definirne un preciso.[102] Gli impressionisti dipingevano prevalentemente all'aria aperta, *en plein air*, pratica facilitata dall'introduzione sul mercato, a partire dal 1859, dei tubetti di colore e del cavalletto da campagna, tutto era facile da trasportare.[102] La pratica di dipingere fuori dallo studio portò anche a scegliere un formato delle tele più piccole.

Caratteristiche della pittura impressionista erano i contrasti di luci e ombre, i colori forti, vividi, che avrebbero fissato sulla tela le sensazioni del pittore di fronte alla natura. Il colore stesso era usato in modo rivoluzionario: i toni chiari contrastano con le ombre complementari, gli alberi prendono tinte insolite, come l'azzurro, il nero viene escluso, preferendo le sfumature del blu o del marrone, in contrapposizione alla dottrina accademica che insegnava l'utilizzo di colori scuri. La nitidezza dei colori veniva influenzata anche dall'uso dell'acquarello, in particolare dai predecessori come Johan Barthold Jongkind, che veniva utilizzato per conferire leggerezza al dipinto.[103] Gli artisti non esitarono a dipingere ombre colorate, per esempio, un'ombra blu sulla neve, o le ombre violacee di *Nudo al sole* di Pierre-Auguste Renoir, in netta contrapposizione a ciò che veniva insegnato all'accademia.[102] In genere, gli artisti cercavano di creare un effetto di istantaneità e movimento, di trascrivere i cambiamenti di luce o di atmosfera e dal passare delle stagioni. Si ricordano a questo proposito le numerose versioni della *Cattedrale di Rouen*, riprodotta nelle diverse ore del giorno e in diverse condizioni climatiche, di Claude Monet verso la fine del 1890.

Le loro composizioni insolite venivano, tuttavia, studiate e spesso completate in studio.[102] Era diffuso, inoltre, l'uso di prospettive troncate, dove il punto di fuga usciva dalla cornice, così come il fatto di tagliare le figure ai bordi della tela o di non centrare il dipinto sul suo soggetto, come ne *La scuola di danza* di Edgar Degas.[104]

Soggetti

Quando iniziò a svilupparsi l'impressionismo, la pittura a soggetto storico era oramai in declino.[105] La nuova corrente adottò la rappresentazione di soggetti contemporanei, come osterie, stazioni ferroviarie, paesaggi urbani, scene di vita privata e comunitaria.[106] I temi furono perlopiù appartenenti alla società borghese piuttosto che di quella popolare, andando di pari passo con lo sviluppo delle attività ricreative dei cittadini più ricchi, come le feste sulle rive della Senna, dipinte da Renoir e Monet, o i soggiorni in riva al

mare.[106] Gli impressionisti mostrarono scarso interesse per il lavoro e la dimensione sociale, con poche eccezioni, come ad esempio "*i piallatori di parquet*" di Caillebotte e le scene contadine rappresentate da Pissarro.[106]

Influenza

Mary Cassatt, *Donna al bagno*, 1891, New York, Brooklyn Museum

Gli impressionisti non rifiutarono l'eredità dell'arte tradizionale, come dimostra il loro interesse per gli artisti "classici" che sovente alcuni i loro copiano al Louvre, come fu nel caso di Morisot, Manet, Degas, Renoir. Non di rado si interessarono all'uso del colore proposto da Paolo Veronese, Tiziano e Jacopo Tintoretto,[107] al tocco di Rubens e di El Greco,[107] alla prospettiva di Velázquez (che Manet qualificò come "pittore di pittori"[108]) o ancora nelle scene d'esterno della prima ora realiizzae da Oudry, Watteau e dei vedutisti italiani.[108]

Nel XIX secolo si sviluppò un'interpretazione nazionale dell'arte: i critici suddivisero la pittura dei diversi paesi europei secondo un "carattere nazionale" che avrebbe dovuto trasparire nelle tele.[109][110] In opposizione a questa posizione accademica, gli impressionisti rivendicarono influenze internazionali[109] e, per questo motivo, i critici degli anni 1870 li considerarono generalmente antipatriottici.[38][52] Pittori e scrittori modernisti si dichiararono ammiratori anche del musicista Richard Wagner, nonostante la sua presa di posizione contro la Francia nel 1870.[109]

Il giapponismo, un'altra corrente principalmente associata alle avanguardie, fu molto presente tra gli impressionisti.[111] Manet, Whistler, Pissarro, Degas, Cassatt, Monet collezionarono stampe *Ukiyo-e*,[112] dalle quali trassero nuovi soggetti e modalità di rappresentazione.[111] Le scene di vita intima, così come la ricerca dell'istantaneità trascritta dai giochi di luce, accomunano i due movimenti.[111] Il soggetto delle "donne alla toilette", rappresentato da Degas o Cassatt, è particolarmente vicino alle stampe realizzate dall'artista giapponese Kitagawa Utamaro.[113] Inoltre, fu in seguito alla visita della di una mostra sul maestro giapponese che Mary Cassatt trasse ispirazione, nel 1891, per una serie di stampe, tra cui la celebre *Donna al bagno*.[113]. Un'influenza diretta dell'arte giapponese è visibile anche nelle stampe di Whistler e Pissarro.[114]

Eredità

La teoria del colore impressionista viene esasperata nel *pointillisme* di Georges-Pierre Seurat: i colori non vengono mescolati, ma semplicemente accostati in punti minuti, in modo che sia l'occhio a creare le tinte intermedie.

Paul Cézanne, pur contemporaneo del movimento, sviluppò in modo indipendente la propria ricerca, che da alcuni viene considerata premessa del Cubismo.

Vincent van Gogh compì una svolta proprio grazie agli impressionisti, ma da loro si discostò, precorrendo l'Espressionismo.

Nella scultura

I principi dell'impressionismo si estesero anche alla scultura, cambiandone fortemente motivi e forme, e dando vita a un modellato vivo e sensibile, che tende a fondere forma e spazio. Opere scultoree impressioniste degne di nota vennero create da Degas e Renoir[115]. Molti principi e segni di questa vasta corrente sono presenti anche nelle sculture di Rodin e Bourdelle oltre che nell'opera dell'italiano Medardo Rosso[115] che, nonostante si inserisse distante dall'impressionismo, ne faceva indirettamente parte per via della sua filosofia scultorea, come dirà lui stesso "la realtà è un'apparizione e lo spazio un problema di luce".

L'età dell'oro (1886), Medardo Rosso.

> «Come la pittura, anche la scultura ha la possibilità di vibrare in mille spezzature di linee, di animarsi per via di sbattimenti d'ombre e di luci, più o meno violenti, d'imprigionarsi misteriosamente in colori caldi e freddi - quantunque la materia ne sia monocroma[116]»
>
> (Medardo Rosso)

Nella letteratura

Non si può precisamente parlare di Impressionismo in letteratura, piuttosto di incontro tra due modi di sentire e di vedere la realtà, e di critica alla tradizione, da una parte in pittura, dall'altra in letteratura. Tuttavia il romanziere e critico d'arte Octave Mirbeau, amico di Claude Monet, può essere qualificato come impressionista. Comunque, sono molti i punti in comune con la corrente letteraria del naturalismo, in particolare con uno dei suoi esponenti, Émile Zola, che affermava che il vero compito dell'artista fosse quello di riprodurre la vita, e sostenne gli impressionisti nei suoi numerosi scritti.

Nella musica

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Impressionismo musicale****.*

Anche nella musica si verificò un abbandono delle forme tradizionali come la sonata e la sinfonia. Tra i maggiori compositori impressionisti si ricordano Erik Satie, Maurice Ravel, Paul Dukas, Alexander Scriabin e Frederick Delius. Per quanto riguarda l'Italia, si accostò alle novità europee quando già queste si erano pressoché esaurite e trasformate in nuove tendenze: è opportuno, tuttavia, ricordare Ottorino Respighi. Come i pittori impressionisti escono all'aperto per dipingere, fuori dagli studi e dagli atelier, i musicisti rappresentano la natura e comunicano all'ascoltatore le loro "impressioni". A differenza dei sentimenti forti del Romanticismo, queste impressioni sono evanescenti, oniriche, irreali.

Allo stesso modo dei contorni pittorici sfumati, i contorni musicali sono sfuggenti e comunicano un'atmosfera immaginaria. Così come per il simbolismo anche le prime avvisaglie presero spunto dal *Parsifal* wagneriano, ma l'Impressionismo nacque in Francia e il suo maggiore rappresentante fu Claude Debussy, considerato il “padre” della musica moderna. Egli cercò di polemizzare contro i dogmi della musica tradizionale per affermare un nuovo metodo compositivo. L'impressionismo è antiromantico, nel senso dell'affermazione dell'impressione subitanea e momentanea. I colori pittorici impressionisti corrispondono ai colori timbrici strumentali.

L'impressionismo musicale si sviluppa circa vent'anni dopo l'Impressionismo pittorico di Claude Monet. In coerenza con gli obbiettivi e i principi dello stesso movimento pittorico, la corrente impressionista si propone di trovare un linguaggio capace di dar voce alle sensazioni individuali, utilizzando i timbri strumentali più che la costruzione formale, principale strumento espressivo dei secoli precedenti.

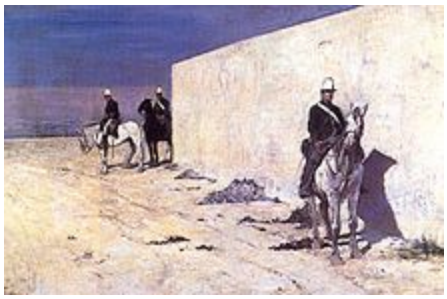
Nel cinema

L'estetica del cinema risentì del movimento impressionista soprattutto tramite il regista Jean Renoir, figlio del grande pittore, elemento di spicco del cosiddetto Realismo poetico.

Impressionismo in Europa

In Italia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Macchiaioli****.*



Giovanni Fattori, *In vedetta* (1872); olio su tavola, collezione privata, Valdagno

In Italia ebbe uno sviluppo non molto particolare, dato dalle esperienze di Federico Zandomeneghi, Giuseppe De Nittis e dei Macchiaioli, più vicine, tuttavia, alla tradizione quattrocentesca.

La situazione italiana è in questo periodo post-unitario difficile e lenta nello sviluppo della nuova corrente artistica francese. Per questo motivo molti pittori italiani furono affascinati dal nuovo stile e dall'apertura del pensiero parigino, in cui riscontrano una modernità introvabile nella loro patria. Nondimeno il lavoro di macchiaioli come Sernesi, Cabianca, Borrani e poi Fattori degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, in contemporanea agli albori dell'impressionismo, è paragonabile nei metodi, nelle tematiche d'attualità e nello stile che persegue la luminosità naturale attraverso l'uso della macchia, e ne costituisce il movimento parallelo, con le dovute differenze di contesto sociale e di territorio.

I macchiaioli italiani conoscono Delacroix, Corot, Courbet e i Barbizonniers e, come gli impressionisti, partono dalle ricerche di questi pittori[117]. Dopo la stagione di Boldini, Zandomeneghi e De Nittis, che potremmo definire *impressionisti franco-italiani* viste le loro lunghe permanenze parigine, permane in Italia una tradizione tardo impressionista che si protrae nei primi tre-quattro decenni del Novecento, legata ora a Monet, ora a Renoir ora a Cezanne, espressa nell'opera di pittori come Francesco Filippini, amico e compagno di ricerche artistiche di Monet, che si trasferirà a lungo a Parigi fin dal 1879 per divenire inizialmente il principale fondatore dell'impressionismo italiano, ma anche Emilio Gola, Arturo Tosi, Armando Spadini[118]. Una “declinazione” particolare e personale dell'impressionismo di tradizione francese viene inoltre introdotta dal pittore ferrarese Galileo Cattabriga (Bondeno, 1901-1969)[119].

In Belgio e nei Paesi Bassi

Nel 1870, in Belgio, Alfred Stevens presentò ai suoi connazionali Manet e Degas.[120]. Creato nel 1884, il *Salon des XX* fece di Bruxelles la capitale dell'arte moderna in Europa e sostenne l'impressionismo e altri movimenti artistici d'avanguardia. Guillaume Vogels, Albert Baertsoen, Ferdinand Willaert ed Émile Claus furono i principali rappresentanti dell'impressionismo belga, mentre con Théo van Rysselberghe, Georges Lemmen e Willy Finch si sviluppò ampiamente anche il neoimpressionismo.[120]

Nei Paesi Bassi, l'impressionismo si sviluppò con la Scuola di Amsterdam, di cui Isaac Israels e George Hendrik Breitner furono i principali esponenti.[121]

In Inghilterra

L'Inghilterra fu il primo paese ad ospitare mostre di dipinti impressionisti in occasione dell'esilio di Pissarro, Monet e Durand-Ruel nel 1870. Durand-Ruel organizzò, infatti, tra il 1870 e il 1874, sette mostre in cui vi erano anche dipinti del gruppo di Batignolles.[31][32] Una decina di anni più tardi, nel 1882 e nel 1883, organizzò due nuovo mostre che ispirarono gli artisti locali a fondare nel 1885 il *New English Art Club*, il cuore dell'impressionismo inglese.[122] I suoi membri, i principali furono Walter Sickert e Philip Wilson Steer, invitarono Morisot, Monet e persino Degas alle loro mostre.[122]

Walter Sickert, *The Pit at the Old Bedford*, 1889, Tolosa, Fondazione Bemberg.

In Germania

Paul Durand-Ruel organizzò una prima mostra di arte impressionista a Berlino nel 1883, in collaborazione con il mercante Fritz Gurlitt, ma nessun dipinto venne venduto.128 Pochi anni dopo si interessò nuovamente al mercato tedesco, entrando in contatto con il critico Emil Heilbut, che pubblicò nel 1890 il primo testo in lingua tedesca su Claude Monet ed ebbe rapporti con importanti collezionisti.[123] Una grande mostra organizzata da Alfred Lichtwark alla *Kunsthalle* di Amburgo nel 1895 vide esposte anche opere impressioniste prestate da Durand-Ruel.[123] L'anno successivo, Durand-Ruel tentò nuovamente di rivolgersi al mercato di Berlino, sostenuto dal pittore Max Liebermann e Hugo von Tschudi, direttore della *Alte Nationalgalerie*.[124] Tschudi iniziò ad acquisire opere per esporle alla *Nationalgalerie*, prima di essere fermato dai gusti conservatori del *kaiser* Guglielmo II.[125] Durand-Ruel collaborò poi dal 1899 con la galleria Cassirer, a Berlino, organizzando diverse mostre di pittura impressionista.[126] Dal 1905 l'impressionismo entrò nei musei tedeschi e con un grande successo comemrciae, nonostante le critiche rivolete nel 1911 dalla comunità artistica tedesca in un contesto politico teso con l'approssimarsi della prima guerra mondiale.[127] I principali rappresentanti dell'impressionismo tedesco furono Max Liebermann, Lovis Corinth e Max Slevogt.

In Europa centrale e orientale

Pál Szinyei Merse, *Colazione sull'erba*, 1873, Budapest, Galleria nazionale ungherese

Fu grazie a Georges de Bellio, medico e collezionista legato agli impressionisti, che il movimento poté diffondersi in Romania tra gli amanti dell'arte. Il suo connazionale Nicolae Grigorescu si era avvicinato alla scuola di Barbizon durante un suo primo soggiorno in Francia tra il 1861 e il 1869, diffondendone nel paese i principi. Tornato in Francia nel 1876, la sua tavolozza si schiarì dopo essere stato a contatto con gli impressionisti.[128]

A partire dal 1869, l'ungherese Pál Szinyei Merse può essere paragonato agli artisti impressionisti, sebbene in seguito abbia sviluppato uno stile diverso dai suoi colleghi francesi. Il suo *Pranzo sull'erba* causò uno scandalo durante la sua mostra del 1873 tanto che, scoraggiato, Merse smise di dipingere fino al 1890. Riscoperto

dai giovani pittori pleinairisti (che dipingono all'aria aperta, *en plein air*) di Nagybánya che, gli vennero dedicate diverse mostre tra il 1900 e il 1910.[129] Fu uno dei principali membri del MIÉNK, o Circolo degli impressionisti e naturalisti ungheresi, fondato nel 1907.

Gli impressionisti sloveni beneficiarono dell'insegnamento di Anton Ažbé nella scuola da lui fondata a Monaco di Baviera nel 1891. I principali esponenti fuorno Ivan Grohar, Matija Jama, Matej Sternen e Rihard Jakopič. Questi vennero influenzati principalmente dalle ultime opere degli impressionisti francesi, come la serie che Monet produsse negli anni 1890,[130] e a loro venne dedicata una mostra al Petit Palais nel 2013. In Serbia, Nadežda Petrović, fortemente influenzata dall'impressionismo durante i suoi studi, promosse il movimente nel 1900 ed è considerata una pioniera dell'arte moderna nel suo paese.[131]

Nell'Europa del nord

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Pittori di Skagen****.*

Film sull'impressionismo

La BBC ha mandato in onda nel 2006 un docufilm in quattro parti intitolato *The Impressionists: Painting and Revolution*, in cui si ripercorre la storia del movimento attraverso la vita di Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Manet e Degas.[132]

Galleria d'immagini

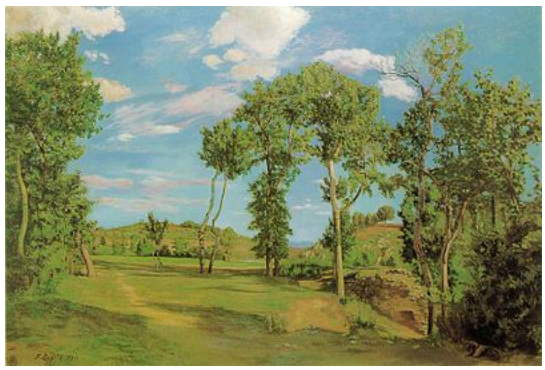
Edgar Degas, *Ballerine alla sbarra*, 1900, The Phillips Collection, Washington

Edgar Degas, *Donna al bagno*, 1886, Farmington (Connecticut)

Edgar Degas, *L'Assenzio*, 1876, Museo d'Orsay, Parigi

Édouard Manet (1832–1883), *Plum*, 1877, National Gallery of Art, Washington

Gustave Caillebotte, (1848–1894), *Strada di Parigi; giorno di pioggia*, 1877, Art Institute of Chicago



Frédéric Bazille (1841–1870), *Paesaggio sulla riva di Lez*, 1870, Minneapolis Institute of Arts

Note

1. Breuille, 1992, p. 35.
2. Breuille, 1992, p. 36.
3. ^ Breuille, 1992, p. 43.
4. ^ Breuille, 1992, p. 44.
5. ^ Breuille, 1992, p. 38.
6. Breuille, 1992, p. 48.
7. ^ Loyrette, 1994, p. XIV.
8. ^ Breuille, 1992, p. 40.
9. Breuille, 1992, p. 41.
10. ^ Loyrette, 1994, p. 299.
11. ^ Loyrette, 1994, p. XV.
12. Loyrette, 1994, p. 18.
13. ^ Loyrette, 1994, p. 6.
14. Loyrette, 1994, p. 15.
15. ^ Loyrette, 1994, p. 23.

16. ^ Loyrette, 1994, p. 25.
17. Breuille, 1992, p. 46.
18. ^ Loyrette, 1994, p. 302.
19. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 78.
20. Breuille, 1992, p. 47.
21. ^ Loyrette, 1994, p. 114.
22. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 64.
23. Roe, 2009, pp. 6-7.
24. ^ Moffett, 1983, p. 33.
25. Breuille, 1992, p. 49.
26. Moffett, 1983, p. 30.
27. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 67.
28. Breuille, 1992, p. 50.
29. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 55.
30. ^ Breuille, 1992, p. 55.
31. Breuille, 1992, p. 56.
32. Joyeux-Prunel, 2015, p. 96.
33. ^ Breuille, 1992, p. 57.
34. Joyeux-Prunel, 2015, p. 97.
35. Breuille, 1992, p. 58.
36. Joyeux-Prunel, 2015, p. 98.
37. Breuille, 1992, p. 59.
38. Breuille, 1992, p. 60.
39. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 99.
40. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 86.
41. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 102.
42. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 95.
43. ^ Breuille, 1992, p. 149.
44. Breuille, 1992, p. 146.
45. ^ Breuille, 1992, p. 320.
46. ^ Breuille, 1992, p. 135.
47. ^ Breuille, 1992, p. 61.
48. ^ (**FR**) *La collection de François Depeaux, l'industriel aux 600 tableaux impressionnistes, exposée au musée des Beaux-Arts de Rouen*, su *francetvinfo.fr*. URL consultato il 14 settembre 2021.
49. Joyeux-Prunel, 2015, p. 100.
50. ^ Duranty, 1876, p. 10.
51. ^ Patry, 2014, p. 183.
52. Joyeux-Prunel, 2015, p. 103.
53. ^ Patry, 2014, p. 36.
54. ^ Patry, 2014, p. 100.
55. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 144.
56. Joyeux-Prunel, 2015, p. 101.
57. Joyeux-Prunel, 2015, p. 117-121.
58. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 112.
59. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 117.
60. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 115.
61. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 122.
62. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 125.
63. ^ Patry, 2014, pp. 25-27.
64. Joyeux-Prunel, 2015, p. 138.
65. ^ Patry, 2014, p. 107.
66. ^ Patry, 2014, p. 108.
67. ^ Patry, 2014, p. 38.
68. ^ Patry, 2014, p. 106.
69. ^ Roe, 2009, p. 5.
70. ^ Patry, 2014, p. 118.
71. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 139.
72. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 142.
73. ^ Patry, 2014, p. 34.
74. Breuille, 1992, p. 68.
75. ^ Breuille, 1992, p. 69.
76. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 84.
77. ^ Breuille, 1992, pp. 69-70.
78. ^ Breuille, 1992, pp. 70-76.
79. ^ Nocq, 1894, p. 529.
80. ^ Laurent, 1984, p. 70.
81. ^ Laurent, 1984, p. 78.
82. ^ Laurent, 1984, p. 81.
83. ^ Laurent, 1984, p. 80.
84. ^ Laurent, 1984, p. 85.
85. Breuille, 1992, p. 87.
86. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 141.
87. Joyeux-Prunel, 2015, p. 193.
88. ^ Breuille, 1992, p. 79.
89. ^ Breuille, 1992, p. 80.
90. ^ Breuille, 1992, p. 82-83.
91. Breuille, 1992, p. 86.
92. ^ Breuille, 1992, p. 85.
93. ^ Lista, 2005, pp. 150-151.
94. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 73.
95. ^ Breuille 1992, p. 51.
96. ^ Duranty, 1876.
97. ^ Breuille, 1992, pp. 398-409.
98. ^ *Joconde : catalogue collectif des collections des musées de France*, su *culture.gouv.fr*. URL consultato il 28 dicembre 2017.
99. ^ Denvir (1990), p.152.
100. Moffett, 1983, p. 32.

101. Moffett, 1983, p. 29.
102. Joyeux-Prunel, 2015, pp. 105-107.
103. ^ Breuille, 1992, p. 42.
104. ^ Joyeux-Prunel, 2015, pp. 110-112.
105. ^ Loyrette, 1994, p. 7.
106. Joyeux-Prunel, 2015, pp. 107-110.
107. Breuille, 1992, p. 33.
108. Breuille, 1992, p. 34.
109. Joyeux-Prunel, 2015, pp. 73-76.
110. ^ Joyeux-Prunel, 2015, p. 66.
111. Ferretti-Bocquillon, 2018, p. 47.
112. ^ Ferretti-Bocquillon, 2018, p. 46.
113. Ferretti-Bocquillon, 2018, p. 52.
114. ^ Ferretti-Bocquillon, 2018, p. 49.
115. *Impressionismo*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 25 gennaio 2015.
116. ^ Ardengo Soffici, "Il caso Medardo Rosso: preceduto da l'impressionismo e la pittura italiana", B. Seeber, 1909
117. ^ De Grada, 1967, pp. 9-11.
118. ^ Maltese, Storia dell'arte in Italia 1785-1943 pp.355-6
119. ^ http://bonzagni.comune.cento.fe.it/index.php?it/21/news-eventi/15/omaggio-a-galileo-cattabriga-a-cura-di-daniele-biancardi
120. Breuille, 1992, p. 92.
121. ^ Breuille, 1992, p. 93.
122. Breuille, 1992, p. 88.
123. Patry, 2014, p. 121.
124. ^ Patry, 2014, p. 122.
125. ^ Patry, 2014, p. 124.
126. ^ Patry, 2014, p. 129.
127. ^ Patry, 2014, p. 132.
128. ^ Breuille, 1992, p. 206.
129. ^ Breuille, 1992, pp. 356-357.
130. ^ (FR) *Les impressionnistes slovènes et leur temps*, su *petitpalais.paris.fr*, 2013. URL consultato l'11 giugno 2021.
131. ^ Breuille, 1992, p. 292.
132. ^ (EN) *The Impressionists: Painting and Revolution*, su *bbc.co.uk*. URL consultato il 25 marzo 2018.

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, 1994
- Bernard Denvir, *L'impressionismo*, Art Dossier nº 73
- Gioia Mori, *Impressionismo, Van Gogh e il Giappone*, Art Dossier nº 149
- Maria Teresa Benedetti, *Impressionismo: le origini*, Art Dossier nº 159
- (FR) Jean-Philippe Breuille, *L'impressionnisme et la peinture de plein air*, Parigi, Larousse, 1992, ISBN 2-03-740068-3.
- (FR) Henri Loyrette, *Impressionnisme. Les origines, 1859-1869*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1994, ISBN 2-7118-2820-4.
- (FR) Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918*, Parigi, Gallimard, 2015, ISBN 978-2-07-034274-7.
- (FR) Charles S. Moffett, *Manet 1832 - 1883*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1983, ISBN 2-7118-0230-2.
- (FR) Sylvie Patry, *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 2014, ISBN 978-2-7118-6191-0.
- (FR) Louis Edmond Duranty, *La nouvelle peinture. À propos du groupe d'artistes qui exposent dans les galeries Durand-Ruel*, 1876.
- (EN) Jeanne Laurent, *The New Caillebotte Affair*, vol. 31, The MIT Press, 1984, pp. 69-90.
- (FR) Henry Nocq, *Enquête à propos de la donation Caillebotte*, in *Journal des Artistes*, 8 aprile 1894.
- (FR) Giovanni Lista, *Medardo Rosso, Auguste Rodin et quelques autres*, 2005, pp. 140-154, ISSN 0989-6023.
- Raffaele De Grada, *I Macchiaioli*, Fabbri, 1967, ISBN non esistente.

- (FR) Marina Ferretti-Bocquillon, *Japonismes / Impressionnismes*, Parigi, Gallimard, 2018, ISBN 978-2072784866.
- Sue Roe, *Impressionisti. Biografia di un gruppo*, 3ª ed., Laterza, 2009, ISBN 9788842090724.
- Simone Fappanni, *Gli Impressionisti e il silenzio*, I Quaderni di Palazzo Duemiglia, 2022, ISBN 978-1470962333

Voci correlate

- Paul Gauguin
- John Constable
- Hokusai
- Félix Bracquemond
- Jean-Baptiste Guillaumin
- Eliseu Visconti
- Simbolismo
- Vincent van Gogh
- Isaac Israëls
- Ludwig Dettmann

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **impressionismo**
- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**impressionismo**»
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **impressionismo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Impressionism?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *impressionismo*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Impressionismo*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN, FR) *Impressionismo*, su *Enciclopedia canadese*.
- Recensione della mostra *Impressionisti. Capolavori dalla Collezione Clark*. (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 19 giugno 2011)
- Recensione della mostra *Impressionisti. Capolavori dalla Collezione Clark(Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 19 giugno 2011)* (archiviato dall'url originale il 26 agosto 2011).
- La prima mostra degli *impressionisti*. (Parigi 15 aprile 1874).
- Le otto mostre degli *impressionisti*. (quadro sinottico).

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 27286 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=27286) · LCCN (EN) sh85064664 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85064664) · GND (DE) 4026679-5 (https://d-nb.info/gnd/4026679-5) · BNF (FR) cb11939183f (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11939183f) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11939183f) · J9U (EN, HE) 987007540797705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007540797705171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Impressionismo&oldid=133015618"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 15 apr 2023 alle 19:22.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Divisionismo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando il termine giuridico, vedi **Divisionismo (diritto)**.*

Il **divisionismo** è un fenomeno artistico italiano, nato alla fine dell'800, tecnicamente derivato dal neoimpressionismo e caratterizzato dalla separazione dei colori in singoli punti o linee che interagiscono fra di loro in senso ottico; per tali motivi può essere definito come una variante specifica del puntinismo. Il divisionismo non può essere definito un movimento pittorico perché gli artisti che usarono questa tecnica pittorica non scrissero mai un manifesto artistico. Secondo alcuni studiosi trovò il suo esponente principale in Pellizza da Volpedo, secondo altri in Giovanni Segantini. I principi che ne codificarono le direttive furono delineati da Gaetano Previati, che ne sviluppò le linee influendo sia sul territorio ligure sia su quello lombardo[1].

I maggiori divisionisti (Segantini, Previati, Morbelli, Pellizza e Longoni) erano a contratto della galleria dei fratelli Grubicy; Vittore Grubicy de Dragon era anch'egli primario pittore divisionista e uno dei primi teorici della tecnica, e ne promosse le opere attraverso mostre ed esposizioni nazionali e parigine, attirando altri pittori dalla Lombardia, dal Piemonte, dalla Liguria e dalla Toscana.[2]

L'atto che sancisce la nascita del divisionismo avviene all'Esposizione Triennale di Belle Arti di Milano tenutasi nel 1891, nella Pinacoteca di Brera di Milano, con l'esposizione del quadro "*Le due madri*" di Giovanni Segantini[3]. Influenzò le giovani generazioni di pittori italiani fino alla stagione delle avanguardie: mossero i primi passi sotto l'astro del divisionismo pittori futuristi come Umberto Boccioni e Giacomo Balla, oppure Plinio Nomellini.

Indice

Origini
- Il puntinismo

Concetti estetici

Pittori divisionisti

Galleria d'immagini

Note

Bibliografia parziale

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Origini

Dal punto di vista tecnico, il divisionismo prese spunto dal "Pointillisme" (Puntinismo) francese[4]. Quest'ultimo, derivato dalla corrente impressionista, accostava nella tela attraverso puntini e non pennellate, colori puri senza mescolarli. In Italia l'applicazione alla pittura delle nuove scoperte scientifiche relative al tema del colore non avviene nel modo strettamente ortodosso, fedele alle leggi della mescolanza ottica e ai principi della forma, come in Francia (Georges Seurat). Diversi sono, infatti, i precedenti pittorici e l'ambito culturale: in Francia, l'Impressionismo; in Italia la Scapigliatura e il Decadentismo[5].

Il puntinismo

La tecnica del *pointillisme* consentiva di ottenere la massima luminosità accostando i colori complementari ma rivelava anche un interesse scientifico: l'artista si prefiggeva di ottenere la scomposizione del colore quale quella che si riteneva essere allora, sulla scorta delle ultime acquisizioni scientifiche, la scomposizione ed acquisizione "naturale" dei colori a livello retinico. La retina dell'osservatore dovrà ricomporre tonalità e sfumature derivate dalla pittura "per punti", come avviene fisiologicamente quando guardiamo un bosco e le mille tonalità di verde delle foglie e delle piante. Queste, infatti, ci appariranno distinte in loro prossimità, mentre tenderanno sempre più ad "unificarsi" per tonalità omogenee non appena le si osserverà di lontano. A tale proposito, tuttavia, va precisato che l'interesse scientifico rivolto al colore ed alla sua percezione prese relativamente meno forza nel divisionismo rispetto al *pointillisme*. Nel divisionismo, infatti, i puntini diventano filamenti frastagliati che invece di accostarsi spesso si sovrappongono (in tal senso, sono chiari gli spunti che indirizzano verso il dinamismo futurista)[6][7].

Concetti estetici

Il Divisionismo trae dal Simbolismo la rivalutazione dei miti, il misticismo, il rapporto tra musica e pittura propria dell'estetica wagneriana e soprattutto per la corrispondenza tra essi ed il mondo interiore,[8]ma si caratterizza per l'impegno sociale e politico dei suoi aderenti.

La Scapigliatura lombarda di metà dell'Ottocento provoca la perdita l'interesse antiaccademico che contrasta l'arte consacrata dalla tradizione, il contenuto mitologico e storico, le forme classicheggianti o puriste, privilegiando invece il ritratto di introspezione psichica o sentimentale comuni anche al Realismo. Per la tecnica pittorica, caratterizzata da contorni sfumati, colore spumoso, forte contrasto chiaroscurale, la Scapigliatura viene accostata all'Impressionismo, ma se ne diversifica per l'acuta sensibilità e l'intimismo dell'interpretazione.

Verso la fine del secolo, l'aggravarsi dei problemi sociali viene registrato dagli artisti i cui contenuti pittorici si fanno più tragici, la scienza, invece che sanare la triste condizione delle masse, diventa mezzo per accrescerne lo sfruttamento. L'arte è ora interpretata come una via di salvezza, per cui si estende ad ogni aspetto della vita (da notare gli sviluppi nel Regno Unito con i Preraffaelliti). Contro il Positivismo si assiste alla rivalutazione della filosofia di Schopenhauer, anche attraverso il pensiero di Nietzsche, secondo la quale il mondo fenomenico è ritenuto pura apparenza, mentre solo la contemplazione artistica consente il contatto con la verità. Secondo lo Spiritualismo di fine secolo, la natura è percorsa da forze vitali, identificate nella forma artistica della linea curva, serpentina[9].

L'artista si rifugia nell'interiorizzazione del rapporto arte/natura, che interpreta con sottolineature diverse, accentuandone il significato simbolico evocativo, che si concretizza nel divisionismo. In questo senso, se il *pointillisme* si ricollega al Positivismo, la teoria divisionista ne diventa una sorta di antitesi. Per Previati:

> «Compito dell'artista non è quello di copiare letteralmente tutto ciò che si vede, ma è una funzione intellettiva sulle forme e i colori del vero... L'artista deve anzitutto rinunciare alla speranza di ritrovare nel mondo esteriore il quadro già composto. La

verità dell'arte è lontana dalla contraffazione del vero.»

Stile divisionista a confronto con lo stile a macchia dei macchiaioli.

Il tratteggio, già adottato nei disegni e nelle incisioni, diventa pennellata direzionale, che spesso si avvolge su se stessa, filamento arabescato, che asseconda le forme, si piega in matasse di luce/colore, dall'andamento spesso circolare, a spirale, a sezione di cerchio, perché la luce è vita. Nell'interpretazione di Previati si ravvisano più esplicitamente, sia nel valore di segno dei soggetti, sia nell'uso della linea curva, i caratteri propri del Simbolismo (*Maternità* 1891; *Il sogno* 1912). Segantini, in *Così penso e sento la pittura* per "Cronaca d'arte" di Milano del 1º febbraio 1891, attribuisce all'arte un valore religioso: "Letteratura, musica, pittura, ...formeranno la trinità dello spirito. Un forte sentire, a contatto della natura..." (*L'angelo della vita* 1894; *L'amore alla fonte della vita* 1896)

Le tematiche si differenziano dalla corrente francese puntinista: sebbene in un primo periodo venissero riproposti paesaggi e scenari all'aria aperta, questi lasciarono posto a problematiche sociali e vita quotidiana (sviluppo certamente già presente nei macchiaioli toscani) in particolare nel caso di Pellizza e Plinio Nomellini i cui interessi artistici si intrecciarono all'attivismo socialista. Nel caso di Previati invece profonde riflessioni su temi religiosi.

Pittori divisionisti

I maggiori esponenti del Divisionismo furono Vittore Grubicy de Dragon, Giovanni Segantini, Plinio Nomellini, Matteo Olivero, Gaetano Previati, Angelo Morbelli, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Rubaldo Merello, Carlo Fornara, Emilio Longoni. Inizialmente aderì al divisionismo Umberto Boccioni; anche Giacomo Balla partì per le sue ricerche di scomposizione della luce e delle forme dall'esperienza divisionista[10].

Altri divisionisti da ricordare sono: Cornelio Geranzani, Giuseppe Cominetti, Lazzaro Luxardo ed Eso Peluzzi, appartenenti alla scuola ligure; Carlo Cressini, Angelo Barabino (Tortonese), Romano Valori milanesi; Plinio Nomellini, Galileo Chini, Adriano Baracchini Caputi, Llewelyn Lloyd, Gino Romiti[11](in alcune rare opere), Benvenuto Benvenuti[12], Renuccio Renucci (in alcune rare opere)[13] livornesi[14]; Guglielmo Amedeo Lori pisano[15]; Flavio Bertelli e Antonio Discovolo di Bologna (anche se abbandonerà tale stile a causa dello sforzo e dei tempi lunghi che questa tecnica richiede)[16], Antonio Ballero sardo e Otello Leiss[17]di Ferrara, Pietro Mengarini[18] appartenente alla secessione romana.

Alcuni aspetti tipici del Divisionismo possono rintracciarsi secondo alcuni critici in certe opere del milanese Filippo Carcano[19].

Operarono un singolare rinnovamento dell'arte sacra in chiave divisionista i pittori Augusto Mussini, detto fra' Paolo, reggiano, che vagò a lungo tra i conventi delle Marche, tanto da essere chiamato il "frate-pittore" pur non avendo mai preso i voti[20], e don Angelo Rescalli, sacerdote-pittore cremonese che pur non avendo mai trattato temi dichiaratamente sacri, riprodusse nei suoi dipinti numerosissime chiese, inserite sempre in paesaggi silenti[21].

Galleria d'immagini

Giovanni Segantini, *Le due madri 1899/1900*

Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato 1901*

Gaetano Previati, *Il carro del sole ca 1900*

Filippo Carcano, *In pieno inverno* o *Inverno in Engadina*

Emilio Longoni, *Primavera in alta montagna*

Angelo Morbelli, *Battello sul Lago Maggiore*

Plinio Nomellini, *Ragazza alla finestra*

Augusto Mussini, *Culto dei fiori*.

Matteo Olivero, Strada del Cairo

Note

1. ^ *Il divisionismo | Segantini pittore*, su *segantini.it*. URL consultato il 16 novembre 2017 (archiviato dall'url originale il 16 novembre 2017).

2. ^ *GRUBICY DE DRAGON, Vittore in "Dizionario Biografico"*, su *treccani.it*. URL consultato il 15 novembre 2020.
3. ^ *Artdreamguide: Storia dell'arte. Divisionismo: caratteristiche principali*, su *artdreamguide.com*. URL consultato il 16 novembre 2017.
4. ^ Sapere.it, *pointillisme - Sapere.it*, su *sapere.it*. URL consultato il 16 novembre 2017.
5. ^ www.pittart.com, *DIVISIONISMO movimento pittorico italiano*, su *pittart.com*. URL consultato il 16 novembre 2017.
6. ^ *Il Puntinismo o Pointillisme*, in *Veni Vidi Vici*, 15 ottobre 2012. URL consultato il 16 novembre 2017.
7. ^ Enrico Riccardo Spelta, *Settemuse ARTE*. URL consultato il 16 novembre 2017.
8. ^ Lacambre, Geneviève., Capodieci, Luisa. e Lobstein, Dominique., *Il simbolismo da Moreau a Gauguin a Klimt*, Ferrara arte, [©2007], ISBN 8889793066, OCLC 164437694. URL consultato il 16 giugno 2019.
9. ^ W. Crane, *Line and form*
10. ^ L'elenco dei principali divisionisti italiani è tratto dall'enciclopedia Treccani, voce divisionismo (http://www.treccani.it/enciclopedia/divisionismo/).
11. ^ *Gino Romiti*, su *Il Divisionismo*, 17 gennaio 2019. URL consultato il 15 novembre 2020.
12. ^ *Benvenuto Benvenuti Archivi*, su *Museo Civico Giovanni Fattori - Livorno*. URL consultato il 16 ottobre 2020.
13. ^ *Renuccio Renucci*, su *VIMARTE*, 22 febbraio 2021. URL consultato il 23 febbraio 2021.
14. ^ L'elenco degli altri divisionisti italiani ha come fonte le relative voci della Treccani: Rubaldo Merello (http://www.treccani.it/enciclopedia/rubaldo-merello_(Dizionario-Biografico)/), Cornelio Geranzani (http://www.treccani.it/enciclopedia/cornelio-geranzani_(Dizionario-Biografico)/), Giuseppe Cominetti (http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cominetti_(Dizionario-Biografico)/), Eso Peluzzi (http://www.treccani.it/enciclopedia/eso-peluzzi_(Dizionario-Biografico)/), Plinio Lomellini (http://www.treccani.it/enciclopedia/plinio-nomellini_(Dizionario-Biografico)/), Llewelyn Lloyd (http://www.treccani.it/enciclopedia/llewelyn-lloyd_(Dizionario-Biografico)/).
15. ^ 800artstudio, *Amedeo Guglielmo Lori Galleria*, su *800Artstudio. Vendita quadri on line.*. URL consultato il 15 novembre 2020.
16. ^ E. Gottarelli (a cura di), *Flavio Bertelli (1865-1941)*, catalogo della mostra, Bottegantica, Bologna 1991)
17. ^ (**EN**) *OTELLO LEISS*, su *Wannenes Art Auctions - Milan Genoa Rome Montecarlo*. URL consultato il 14 marzo 2021.
18. ^ *MENGARINI, Pietro in "Dizionario Biografico"*, su *treccani.it*. URL consultato il 30 luglio 2021.
19. ^ Dizionario biografico Treccani, voce Filippo Carcano (http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-carcano_(Dizionario-Biografico)/).
20. ^ Voce del dizionario biografico Treccani dedicata a fra Paolo - Augusto Mussini: Augusto Mussini (http://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-mussini_(Dizionario-Biografico)/).
21. ^ Di Angelo Rescalli non esiste voce nella Treccani; valga allora la seguente fonte: Andrea Foglia, *Angelo Rescalli: un "divisionista-poeta"*, Skira, 2001.

Bibliografia parziale

- Previati G., *I principi scientifici del divisionismo, la tecnica della pittura*, Torino, Bocca, 1929.
- Maltese C., *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1968.
- Fiori T., *Archivi del divisionismo,* Roma, Officina edizioni, 1969.
- Belli G., Rella F., *L'età del divisionismo*, Milano, Electa, 1990.

- Scotti Tosini A., *Giuseppe Pellizza da Volpedo, Diari torinesi 1891*, Torino, Hopefulmonster, 2000.
- Onofri M., *Il suicidio del socialismo /Inchiesta su Pellizza da Volpedo*, Roma, Donzelli Editore, 2009.

Voci correlate

- Giuseppe Pellizza da Volpedo
- Giovanni Segantini
- Emilio Longoni
- Gaetano Previati

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sul **divisionismo**
- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**divisionismo**»
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **divisionismo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Divisionismo?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *divisionismo*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Divisionismo*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 28145 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=28145)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Divisionismo&oldid=133235925"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 apr 2023 alle 10:47.

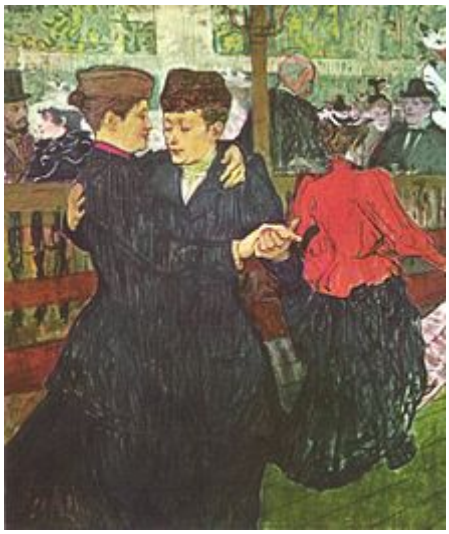
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Arte moderna

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il termine **arte moderna** denota lo stile e la concezione dell'arte propria del periodo tra la metà del XIX secolo e il XX secolo[1] e, più in generale, alle espressioni artistiche che esprimono una forma di «rifiuto» per il passato e di apertura alla sperimentazione.[2]

Gli artisti moderni sperimentarono nuove forme visive e avanzarono concezioni originali della natura, dei materiali e della funzione dell'arte, alternando periodi più "realisti" (sia per le tecniche adottate che per i soggetti scelti) a periodi più "simbolisti" o "espressionisti" fino all'astrazione.



Valzer di donne al Moulin Rouge, di Henri de Toulouse-Lautrec, 1892

La produzione artistica più recente è spesso definita come arte contemporanea o arte postmoderna.

Indice

Storia dell'arte moderna
- Le radici nel XIX secolo
- La prima metà del ventesimo secolo
- Dopo la Seconda guerra mondiale

Movimenti artistici, avanguardie e gruppi di artisti
- Diciannovesimo Secolo
- Gli inizi del ventesimo secolo (prima della Prima Guerra Mondiale)
- Il periodo tra le due guerre
- Il periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale

Principali esposizioni di Arte Moderna occidentale
- Italia
- Francia
- Germania
- Regno Unito
- Resto d'Europa
- Stati Uniti

Note

Voci correlate

Altri progetti

Storia dell'arte moderna

Le radici nel XIX secolo

Sebbene la scultura d'arte moderna e l'architettura siano state riconosciute solo alla fine del diciannovesimo secolo, gli inizi della pittura moderna possono essere riconosciuti precedentemente.[3] L'anno che in genere si considera convenzionalmente come il punto d'inizio dell'arte moderna è il 1863,[4] cioè l'anno in cui Édouard Manet esibì il suo dipinto *Colazione sull'erba* a Parigi. Si potrebbero prendere in considerazione date ancora precedenti a questa: il 1855 quando Gustave Courbet esibì *L'atelier del pittore*.
Secondo lo storico dell'arte H. Harvard Arnson, comunque, "Tutte queste date hanno un significato nello sviluppo dell'arte moderna, ma marcano una data assoluta d'inizio di una nuova arte... Una graduale metamorfosi è accaduta nel corso di un centinaio di anni."

Il filo di pensiero che conduce all'arte moderna può essere ricondotto all'Illuminismo, e anche al diciassettesimo secolo.[5] Il critico d'arte moderna Clement Greenberg chiamò Immanuel Kant "il primo vero modernista" ma segnò anche una distinzione: "L'illuminismo criticò dall'esterno... Il Modernismo critica dall'interno".[6] La Rivoluzione francese del 1789 sradicò presunzioni e istituzioni che per secoli erano state accettate attraverso piccole domande, e avvicinò il popolo ad una vigoroso dibattito politico. Questo sollevò la consapevolezza del popolo, o come disse Ernst Gombrich: "una consapevolezza che permette alle persone di scegliere come vivere esattamente come si sceglie la fantasia della carta da parati".[7]

Strada con cipresso e stella, di Vincent van Gogh, 1890, Kröller-Müller Museum

I pionieri dell'arte moderna furono i Romantici, i Realisti e gli Impressionisti.[8]

Ragazze in riva al mare, di Pierre Puvis de Chavannes, 1879, Musée d'Orsay, Parigi

- L'Arte romantica si distinse, nelle arti figurative, per le atmosfere languide e misticheggianti e per il riferimento costante alla natura ed al Sublime legato all'aspirazione per l'infinito (si pensi ai paesaggi sconfinati di William Turner e di John Constable), ma anche per il nazionalismo (*La libertà che guida il popolo* di Delacroix) e per i richiami al passato (il "ruderismo" medievale di Caspar David Friedrich, i richiami classici del romanticismo più formale che sostanziale di Francesco Hayez) reinterpretato anche in contrapposizione alla retorica illuminista e razionalista nonché per mettere in evidenza l'universalità dei sentimenti e della condizione umana, e la banalità del presente.
- Lo stile realista nacque invece, anche in pittura, come risposta artistica ai fermenti politici popolari scoppiati in Europa a partire dalla Rivoluzione francese soprattutto nell'ondata rivoluzionaria del 1848. Questi fermenti politici e sociali produssero una critica della società borghese da un punto di vista popolare (compresa la pittura classicheggiante, diffusa tra le élite) che portò, nell'arte, alla ricerca polemica di un realismo che non dissimulasse le contraddizioni, le ingiustizie e la vita quotidiana. Questa volontà si tradusse sia nello stile pittorico adottato, con un'attenzione alla fedeltà nella riproduzione della realtà (pur con un'accentuazione pre-espressionista di certi elementi grotteschi, ad esempio in Gustave Courbet), sia nella scelta dei soggetti umili e popolari (*Le spigolatrici* di Jean-François Millet, *Il vagone di terza classe* di Honoré Daumier) a scopo di polemica e di denuncia. In Italia la tendenza verista si espresse nella scuola toscana dei Macchiaioli, in pittori come Angelo Morbelli e in Abruzzo con Teofilo Patini. In Belgio si distinsero il pittore e scultore Constantin Meunier ed Evert Larock che apparteneva alla cerchia artistica I XIII.
- L'Impressionismo nacque negli anni sessanta dell'Ottocento raccogliendo in parte l'eredità del romanticismo (per quanto riguarda la predilezione per i paesaggi en plein air e per le innovazioni cromatiche, ma anche per le atmosfere languide) e del realismo (nella scelta dei soggetti e nella naturalezza della composizione) reinterpretato anche attraverso l'opera dei Macchiaioli. Gli impressionisti dipingevano all'aperto, con una tecnica rapida che permetteva di completare l'opera in poche ore (la pittura en plein air). Essi volevano riprodurre sulla tela le sensazioni e le percezioni visive che il paesaggio comunicava loro nelle varie ore del giorno e in particolari condizioni di luce. L'oggetto era quindi la percezione della realtà sentita

Claude Monet, *Impressione, levar del sole* (1872); olio su tela, 48×63 cm, Musée Marmottan Monet, Parigi

nella sua totalità: compito dell'artista quello di cogliere l'"impressione" generale, esprimendola con rapide pennellate di colore.

La tendenza realista si scontrò, nel corso dell'Ottocento, con la tendenza idealista che egemonizzava, all'epoca, l'arte accademica, godendo del favore (estetico e politico) di un pubblico elitario e del potere politico.[9]. Ciò nonostante, lentamente, alcuni tra i pittori impressionisti di maggiore successo riuscirono a catturare il favore di una parte crescente dell'establishment lavorando su commissione o per esibizioni relativamente popolari, in contrasto con l'idea di arte elitaria o di "arte per l'arte". Ciò tuttavia diluì in parte la portata contestatrice e anticonformista dell'Impressionismo, estetizzandolo e portando alcuni post-impressionisti ad un'ulteriore ricerca stilistica.

Nel tardo diciannovesimo secolo, altri movimenti che influenzarono l'arte moderna erano cominciati ad emergere: ad esempio il Post-impressionismo (scomponibile in varie correnti, tra cui il Puntinismo) ed il Simbolismo.

- Con Post-impressionismo si fa riferimento a tutti quei movimenti artistici che si svilupparono (soprattutto in Francia) negli ultimi due decenni del diciannovesimo secolo superando l'Impressionismo caricando la sola impressione visiva di significati più profondi e soggettivi. Artisti emblematici di questa tendenza furono Vincent van Gogh (precursore in parte dell'Espressionismo e del Fauvismo), Paul Cézanne (anticipatore in parte del Cubismo) e Georges Seurat, capostipite del Puntinismo).
- Il Puntinismo, o anche detto "Impressionismo scientifico", è una delle principali correnti post-impressioniste che estremizzò la riflessione teorica sulla luce e sul colore portata avanti dagli impressionisti, esasperando la scomposizione e la frammentazione del tratto fino a giungere non più ad un mescolamento o ad una sovrapposizione di rapide pennellate di colore (come nell'Impressionismo classico, punto di partenza del capostipite Georges Seurat) bensì ad un accostamento di minuscoli punti di colore puro che si fondono solo nella retina dell'osservatore. In Italia il Divisionismo giunge a risultati estetico-tecnici analoghi, con la divisione del tessuto pittorico in piccoli tratti di colori primari, ma spesso con tematiche e sensibilità più vicine al Simbolismo.
- Il Simbolismo emerse sempre in Francia dalla volontà di superare la pura visività dell'impressionismo mainstream cercando di trovare delle corrispondenze tra il mondo oggettivo (in particolare la natura) e il mondo soggettivo. Il Simbolismo pittorico non si propose quindi tanto di sovraccaricare la natura di significati allegorici, quanto piuttosto di utilizzare elementi reali per evocare in maniera sintetica (appunto simbolica) idee ed emozioni.

La prima metà del ventesimo secolo

Tra i movimenti che nacquero durante i primi decenni del ventesimo secolo uno dei più influenti è il movimento espressionista attivo, nelle sue varie declinazioni, in Francia (dove confluirono anche artisti espressionisti slavi e italiani) e in Germania.

- L'espressionismo, anticipato in parte dai lavori di Munch, del Gauguin tardo-impressionista e del Daumier post-realista, fu inaugurato dalle avanguardie Fauvista (in Francia) e dal gruppo Die Brücke (in Germania), sviluppando poi diverse correnti (lo spiritualismo quasi astratto dei Der Blaue Reiter, lo spirito di denuncia della corrente della Nuova oggettività) oltre a personalità originali (Oskar Kokoschka, Amedeo Modigliani), il tutto all'insegna di un'estrema eterogeneità stilistica e

contenutistica. Se realismo ed impressionismo nacquero come tentativi di dipingere la realtà in maniera realistica, l'espressionismo mirò a trasmettere attraverso l'arte non tanto la forma esteriore della realtà quanto i moti interiori dello spirito o della realtà stessa. Ciò anche per contrastare la trasformazione dell'impressionismo in un movimento puramente estetico incapace sia di veicolare istanze sociali ed esistenziali, sia di conservare lo spirito dissacratore e polemico degli albori.

Pablo Picasso, *Dejeuner sur l'Herbe*

- Il Fauvismo (dal francese "belve"), uno dei movimenti di avanguardia che anticiparono l'Espressionismo, fu così definito per la "selvaggia" violenza espressiva del colore steso in tonalità pure. Partendo dalla riflessione impressionista sul colore, i fauvisti (Matisse, Vlaminck e altri) promossero l'uso di colori vivaci ed innaturali. Dissimilmente da altre correnti espressioniste, i fauves si concentrarono sugli aspetti cromatici e sull'immediatezza visiva piuttosto che sul significato e sui messaggi proponendo una libertà ed un'irruenza rivoluzionaria ed iper-espressiva nell'uso del colore.
- Il movimento Die Brücke, nato a Dresda nel 1905, rappresentò il "ponte" tra il neo-romanticismo e l'Espressionismo tedesco. I membri di Die Brücke, Kirchner e Nolde i più celebri, si isolarono in un quartiere operaio di Dresda e svilupparono uno stile comune basato su colori accesi, tensione emozionale, immagini violente e una certa influenza del primitivismo, alternando immagini crude della realtà urbana a scene da circo cariche di pathos ponendo le basi per l'espressionismo maggiormente realista e politicizzato della Nuova oggettività.

Da dove veniamo? Che siamo? Dove andiamo?, di Paul Gauguin, 1897, Museum of Fine Arts, Boston

- Il movimento Der Blaue Reiter ("il cavaliere blu") di Kandinskij, Macke, Klee e Marc, nacque a Monaco di Baviera nel 1911. Gli artisti del movimento miravano ad esprimere attraverso l'arte verità spirituali, promuovendo una pittura spontanea (con linee sinuose e virtuosismi ispirati all'Art Nouveau) dalle tinte accese: da questa concezione mistico-spirituale ed idealistica dell'arte come evasione e come veicolo d'espressione di significati spirituali, interiori, trascendenti, sarebbe derivato anni dopo l'Espressionismo astratto.

Il Dalí Atomico, fotografia di Philippe Halsman (1948), realizzata durante la preparazione dell'opera

- La Nuova oggettività si sviluppò, nel solco della tradizione espressionista, negli anni immediatamente successivi alla della Prima guerra mondiale: nel clima di distruzione e di tensione politica e sociale che ne derivò, molti artisti scelsero di utilizzare la capacità di provocare e di rappresentare le emozioni propria dell'espressionismo al servizio delle classi svantaggiate, dei diseredati e delle umili vittime del conflitto recuperando le ragioni del realismo e della pittura grottesca alla James Ensor nonché dei Macchiaioli. Fu in questo clima che artisti come Käthe Kollwitz in Germania e Lorenzo Viani si dedicarono alla rappresentazione della sofferenza delle classi subalterne, del proletariato urbano e rurale, mentre Otto Dix e George Grosz declinarono il loro impegno in dipinti e vignette satiriche ed antiborghesi, anti-militariste e politicamente schierate a sinistra della stessa Repubblica di Weimar o sulle posizioni del Sindacalismo

rivoluzionario e dello Spartachismo fino alla repressione hitleriana in Germania ed all'ostilità (o alla cooptazione) nell'Italia fascista.

Alla galassia espressionista si affiancarono, agli inizi del secolo, vari movimenti di avanguardia: tra i principali il Cubismo di Picasso, Braque e Gris, il Futurismo di Boccioni e Balla, il Dadaismo di Tzara e di Duchamp, la Pittura metafisica di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, il Surrealismo di Ernst, Dalí, Miró e Magritte ed il Suprematismo di Kazimir Severinovič Malevič.

- Il Cubismo nacque a Parigi nel 1905: caratteristica del cubismo quella di spezzare, analizzare e riassemblare il soggetto in forme astratte proponendone visioni scomposte secondo più punti di vista. Compito del pittore quindi quello di sottoporre il soggetto ad un'opera "parascientifica" di scomposizione nelle sue componenti costitutive, ricomponendolo non in base alla realtà di visione ma alla realtà di conoscenza. Pittori più rappresentativi di questa tendenza furono Pablo Picasso ed il primo Georges Braque (già Fauves, poi allontanatosi dal cubismo), Robert Delaunay (capostipite del Cubismo orfico influenzato dall'espressionismo del gruppo Der Blaue Reiter) e Fernand Léger (che riprese i motivi della macchina e della metropoli affrontati dai Futuristi senza condividerne però il Positivismo), mentre a livello teorico un contributo fondamentale fu offerto dal poeta Guillaume Apollinaire.
- Il Futurismo fu un movimento artistico sviluppatosi in Italia grazie all'opera di Filippo Tommaso Marinetti. Il Futurismo si colloca sull'onda della rivoluzione tecnologica dei primi anni del '900 che offre l'occasione per superare l'immaginario decadente esaltando il dinamismo e la fiducia nel progresso e dichiarando, come già Nietzsche, la fine delle vecchie ideologie. L'esaltazione del dinamismo, della velocità, dell'industria, del motore e della guerra intesa come "igiene dei popoli", si tradusse nelle arti figurative nell'abolizione della prospettiva tradizionale (ispirata a Cubismo e Divisionismo italiano) a favore di una visione simultanea che esprimesse il dinamismo degli oggetti. Nato in Italia, in futurismo si sviluppò anche in Russia (seppure su posizioni ideologiche opposte, a sostegno del comunismo e contro la guerra) dove fu la premessa per il Costruttivismo.

Scultura in piazza Duomo di Milano rappresentate il movimento futurista allestita in occasione della mostra futurista del 2009

- La Pittura metafisica nacque attorno al 1912 durante la permanenza dell'italiano Giorgio de Chirico a Parigi. Caratteristica dello stile l'intenzione di mostrare ciò che è oltre l'esperienza fisica della realtà, oltre l'esperienza dei sensi: a livello stilistico gli stratagemmi più frequenti sono la creazione di un'atmosfera fuori dal tempo, allucinata e sognante, con campiture ampie e piatte di colore, molteplici punti di fuga, ombre lunghe e l'assenza quasi completa di figure umane (sostituite da manichini, statue, treni) che contribuisce ad accrescere il senso di solitudine e mistero. La corrente metafisica fu di fondamentale importanza per la nascita del Surrealismo, tanto che i protagonisti di questa corrente riconosceranno in De Chirico un loro vero e proprio precursore.
- Il Suprematismo nacque nel 1913 in Russia dalla volontà di superare la tendenza realista ottocentesca dominante e dalla disillusione legata al fallimento della Rivoluzione russa del 1905, repressa dall'apparato zarista, che portò molti movimenti d'avanguardia a rifugiarsi in una concezione disimpegnata dell'arte. Secondo l'estetica proposta da Kazimir Severinovič Malevič, il fondatore del movimento, la bellezza dell'opera d'arte è dovuta non all'oggetto della rappresentazione o all'emozione che esso esprimerebbe ma alla piacevolezza naturalmente indotta da alcune forme semplici, responsabili ad esempio del fascino

immortale (per quanto inconsapevole) dell'arte classica. Partendo da questa considerazione, quindi, il Suprematismo propose un'arte controllata di pure forme semplici e geometriche, nel tentativo di depurare la pura estetica da ogni desiderio di curarsi della realtà in sé anti-artistica.

- Il Dadaismo fu un movimento artistico, o meglio "anti-artistico", che contrastò attraverso la dissacrazione sistematica sia l'estetica e le convenzioni del tempo sia ogni concezione che affidasse all'arte un qualsiasi senso o una qualsiasi funzione. Per i Dada l'arte era semplice creatività, ironia, scherzo, all'insegna di un nichilismo artistico risultato, in parte, dell'orrore per la prima guerra mondiale. Questo nichilismo artistico, e questo gusto per la sorpresa e la dissacrazione, influenzarono in maniera consistente l'Arte contemporanea postmoderna, anche se il Dadaismo vero e proprio si dissolse presto nel Surrealismo (come nel caso di Marcel Duchamp).
- Il Surrealismo nacque negli anni venti a Parigi dalla volontà di scrutare anche attraverso l'arte la profondità del sogno e dell'inconscio. Il Surrealismo è quindi quell'arte che si nutre di libere associazioni di immagini, idee, sensazioni, accostate e composte senza scopi preordinati se non quello di esplorare quella forma di conoscenza che va appunto oltre la realtà sensibile e cosciente. Se in alcuni casi il surrealismo sfociò nell'astrattismo (si pensi a Joan Miró) in altri casi esso si richiamò piuttosto all'Espressionismo (Max Ernst), al Dadaismo (Marcel Duchamp, e lo stesso Max Ernst), fino alla Metafisica (Salvador Dalí).

Gruppi di artisti svilupparono sempre in questo periodo nuovi modi di intendere l'arte nelle sue interrelazioni con l'architettura, al design ed alla grafica pubblicitaria: all'Art Nouveau, tendenza dominante di inizio secolo, si aggiunsero soprattutto dopo la prima guerra mondiale il neoplasticismo del gruppo De Stijl (che nell'arte figurativa ebbe come maggiore esponente Piet Mondrian), al razionalismo della scuola Bauhaus (attiva soprattutto in architettura e in design) ed in Russia al Costruttivismo di Vladimir Evgrafovič Tatlin.

Dopo la Seconda guerra mondiale

L'arte moderna sbarcò negli Stati Uniti nel secondo decennio del secolo ventesimo, e fu rafforzata dalla fuga dall'Europa di numerosi artisti: fu solo dopo la fine della seconda Guerra Mondiale, tuttavia, che gli Stati Uniti diventarono una fucina di movimenti artistici ed avanguardistici che fecero da ponte tra l'arte moderna e l'arte postmoderna (o contemporanea) che va dagli anni settanta ad oggi.

Gli anni cinquanta e sessanta videro l'emergere di movimenti riconducibili alla corrente dell'arte astratta, in parte derivazione dell'espressionismo: tra i più conosciuti l'espressionismo astratto e l'Action painting di Pollock e de Kooning e la "Pittura a campi di colore" di Rothko, in contesto americano, ma anche il Tachisme e l'Art Brut in Europa. Sempre a partire dagli anni sessanta si sviluppò inoltre l'Arte concettuale con la nascita della Pop Art, dell'Op Art, del Neo-dadaismo, della Performance art, del Minimalismo, e da altre correnti che influenzarono anche l'arte contemporanea.

Movimenti artistici, avanguardie e gruppi di artisti

Di seguito i principali movimenti artistici che compongono l'arte moderna (con alcuni degli esponenti più significativi), insieme ai principali movimenti leggermente anteriori o leggermente posteriori correlati all'arte del periodo propriamente moderno (1860-1970).

Venere Verticordia, di Dante Rossetti, 1866

Sagrada Família, di Antoni Gaudí, 1882, Barcellona

Nella Pioggia, di Franz Marc, 1912, Lenbachhaus

Diciannovesimo Secolo

- Arte romantica - William Turner, John Constable, Eugène Delacroix, Caspar David Friedrich, Francisco de Goya
- Realismo - Gustave Courbet, Camille Corot,
- Preraffaelliti - William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti
- Macchiaioli - Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Vincenzo Cabianca
- Impressionismo - Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Gustave Caillebotte, Berthe Morisot, Pierre-Auguste Renoir
- Post-impressionismo - Georges Seurat, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau
- Puntinismo (o pointillisme) - Georges Seurat, Paul Signac, Henri Edmond Cross
- Divisionismo - Giovanni Segantini, Pellizza da Volpedo, Gaetano Previati, Angelo Morbelli
- Simbolismo - James Ensor, Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes, Arnold Boecklin, Edvard Munch
- Nabis - Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Édouard Vuillard
- Art Nouveau e varianti (Secessione viennese, Jugendstil, Modernismo) - Aubrey Beardsley, Alphonse Mucha, Gustav Klimt
- Art Nouveau (Architettura & Design) - Antoni Gaudí, Otto Wagner, Wiener Werkstätte, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Koloman Moser, Alessandro Mazzucotelli

Gli inizi del ventesimo secolo (prima della Prima Guerra Mondiale)

- Arte Astratta - Francis Picabia, Wassily Kandinsky, František Kupka, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Piet Mondrian, Kazimir Malevich
- Fauves (Espressionismo Francese) - Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, André Derain, Kees Van Dongen, Georges Rouault
- Espressionismo Tedesco e correlati Die Brücke, Der Blaue Reiter - Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein
- Cubismo - Georges Braque, Pablo Picasso, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Fernand Léger, Robert Delaunay, Henri Le

Fauconnier, Marcel Duchamp, Jacques Villon, Francis Picabia, Juan Gris
- Cubismo orfico - Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Jacques Villon, František Kupka
- Futurismo - Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini, Luigi Russolo, Fortunato Depero
- Futurismo russo - Natal'ja Sergeevna Gončarova, Michail Fëdorovič Larionov
- Scuola di Parigi - Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine, Moïse Kisling, Marc Chagall, Constantin Brâncuşi
- Suprematismo – Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, El Lissitzky
- Sincromismo – Stanton Macdonald-Wright, Morgan Russell
- Vorticismo - Wyndham Lewis

Fontana, di Marcel Duchamp, 1917

Installazione luminosa al Wissenschaftspark Gelsenkirchen, di Dan Flavin

Il periodo tra le due guerre

- Pittura metafisica - Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Alberto Savinio
- Dadaismo - Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Francis Picabia, Kurt Schwitters
- Movimenti del ritorno all'ordine (Valori plastici, Novecento, Realismo magico, Secondo Futurismo) - Mario Sironi, Achille Funi, Antonio Donghi, Felice Casorati, Fortunato Depero, Cagnaccio di San Pietro, Ubaldo Oppi, Enrico Prampolini
- Nuova oggettività - George Grosz, Käthe Kollwitz, Otto Dix, Max Beckmann, Christian Schad
- Surrealismo - André Breton, Max Ernst, René Magritte, Jean Arp, Joan Miró, Yves Tanguy, Salvador Dalí, André Masson, Marc Chagall
- Cubismo sintetico - Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Pablo Picasso
- Costruttivismo - Naum Gabo, Gustav Klutsis, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Kasimir Malevich, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin
- De Stijl - Theo van Doesburg, Piet Mondrian
- Bauhaus - Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Johannes Itten
- Modernismo americano e Precisionismo - Charles Sheeler, Stuart Davis, Arthur Dove, Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe, Charles Demuth

Cosmos, di Henrique Matos

Il periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale

Astrattismo

- Espressionismo, Espressionismo astratto e Action painting - Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Clyfford Still, Emilio Vedova
- Arte informale e Tachisme - Jean Dubuffet, Emilio Scanavino, Jean Bazaine, Camille Bryen, Hans Hartung, Sam Francis, Alberto Burri, Ferruccio Bortoluzzi, Eugenio Carmi
- Astrattismo geometrico - Wassily Kandinsky, Manlio Rho, Mario Radice, Josef Albers, Luigi Veronesi, Eugenio Carmi

- Movimento spazialista - Lucio Fontana, Mario Deluigi, Roberto Crippa
- Pittura a campi di colore - Mark Rothko, Barnett Newman, Sam Francis
- CO.BR.A. - Pierre Alechinsky, Karel Appel, Else Alfelt, Asger Jorn
- Art Brut (o "Arte grezza") - Adolf Wölfli, Tarcisio Merati, Ferdinand Cheval

Arte concettuale

- Neo Dada - Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Jasper Johns, Joseph Beuys
- Nouveau Réalisme - Yves Klein, Pierre Restany, Christo, Arman
- Fluxus - George Maciunas, Allan Kaprow, Nam June Paik, Wolf Vostell, Yōko Ono, Dick Higgins, Charlotte Moorman
- Happening - Joseph Beuys, Wolf Vostell
- Videoarte - Nam June Paik, Bill Viola, Wolf Vostell
- Minimal Art - Sol LeWitt, Donald Judd, Dan Flavin, Richard Serra, Agnes Martin
- Post-minimalismo - Eva Hesse, Bruce Nauman,
- Arte Povera - Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Mario Merz, Piero Manzoni, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Penone
- Dau al Set - Joan Brossa, Antoni Tàpies
- Arte nucleare - Enrico Baj, Sergio Dangelo

Arte figurativa

- Pop art - Richard Hamilton, Andy Warhol, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg
- Op art - Victor Vasarely, Bridget Riley
- Décollage - Mimmo Rotella, Wolf Vostell
- Transavanguardia - Francesco Clemente, Nicola De Maria, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia
- Neoespressionismo e Neuen Wilden (Nuovi Selvaggi) - Georg Baselitz, Anselm Kiefer, David Salle, Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, Lucian Freud
- Arte figurativa - Bernard Buffet, Maurice Boitel
- Arte neo-figurativa - Fernando Botero, Antonio Berni

Arti plastiche

- Arte cinetica - Jean Tinguely, Getulio Alviani, Gruppo N (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi), Gruppo T (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Grazia Varisco)
- Scultura - Henry Moore, David Smith, Tony Smith, Alexander Calder, Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, René Iché, Marino Marini, Constantin Brâncuși, Fausto Melotti
- Land Art - Christo, Richard Long, Robert Smithson

Principali esposizioni di Arte Moderna occidentale

Italia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Galleria d'arte moderna****.*

- Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma

- Civico museo d'arte contemporanea, Milano
- Collezione Verzocchi, o Galleria Verzocchi - Il lavoro nella pittura contemporanea, Forlì
- *Monumento a ricordo dell'Eccidio di Cefalonia e Corfù, scultore Mario Salazzari, Verona 1966*, su *commons.wikimedia.org*.

Francia

- Centre Georges Pompidou, Parigi
- Musée d'Orsay, Parigi

Germania

- Museum Ludwig, Colonia
- Pinakothek der Moderne, Monaco di Baviera
- Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
- Neue Nationalgalerie, Berlino

Regno Unito

- Tate Modern, Londra

Resto d'Europa

Belgio

- SMAK, Gand

Paesi Bassi

- Stedelijk Museum, Amsterdam

Spagna

- Museo di arte contemporanea di Barcellona, Barcellona
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Svezia

- Moderna Museet, Stoccolma

Stati Uniti

- Museum of Modern Art, New York
- Guggenheim Museum, New York
- Museum of Modern Art (San Francisco), San Francisco
- Walker Art Center, Minneapolis
- Art Institute of Chicago, Chicago

- Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
- Museum of Fine Arts, Boston

Note

1. ^ Robert Atkins, *Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. Abbeville Press. New York, 1990, p. 102.
2. ^ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, London, 1958, p. 419.
3. ^ Arnason 1998, p. 10.
4. ^ Arnason 1998, p. 17.
5. ^ "Nel diciassettesimo e nel diciottesimo secolo l'atteggiamento cominciò a muoversi verso una nuova visione del mondo che avrebbe portato alla creazione di un mondo "nuovo", cioè del "mondo moderno". Cahoone 1996, p. 27.
6. ^ Frascina and Harrison 1982, p. 5.
7. ^ Gombrich 1958, pp. 358-359.
8. ^ Arnason 1998, p. 22.
9. ^ Corinth, Schuster, Brauner, Vitali, and Butts 1996, p.25.

Voci correlate

- Storia dell'arte
- Arte contemporanea
- Galleria d'arte moderna

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **arte moderna**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **arte moderna (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Modern_art?uselang=it)**

Controllo di autorità	LCCN (EN) sh85007793 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007793) · J9U (EN, HE) 987007295495705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295495705171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_moderna&oldid=133740566"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 30 mag 2023 alle 15:11.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte contemporanea

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**arte contemporanea** è l'insieme di movimenti e tendenze artistiche sorte nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, anche se questa periodizzazione non sempre viene (o può essere) rigorosamente rispettata.[1]

L'arte creata o rappresentata dalla fine del modernismo è alcune volte chiamata "arte postmoderna", tuttavia postmodernismo si può riferire sia al contesto storico che all'approccio estetico utilizzato; per di più molti lavori di artisti contemporanei non presentano quegli elementi chiave che caratterizzano l'estetica postmoderna. L'aggettivo *contemporanea* può quindi essere preferito perché più inclusivo. Come nelle ricerche critiche di altre discipline comunque, il termine contemporaneo indica che il periodo di interesse e di studio in oggetto non ha esaurito le sue spinte propulsive ma che, invece, sono ben vive nel presente e proprio per questo che è di difficile definizione.

L'arte contemporanea è caratterizzata da opere prodotte con tecniche e linguaggi interdipendenti, tra queste: videoarte, Video installazione, pittura, fotografia, scultura, arte digitale, disegno, musica, happening, fluxus, performance, installazioni.

Indice

- **Tendenze nell'arte contemporanea**
- **Istituzioni**
- **Storia**
  - Anni cinquanta
  - Anni sessanta
  - Anni settanta
  - Anni ottanta
  - Anni novanta
  - Anni duemila
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Tendenze nell'arte contemporanea

Forse l'aspetto che definisce meglio l'arte contemporanea è la difficoltà di definirla criticamente. Prima della fine degli anni sessanta, infatti, la maggior parte delle opere poteva essere etichettata facilmente come frutto di una particolare scuola pittorica. Anche negli anni settanta e ottanta si possono notare certe tendenze come l'arte concettuale, performance art, arte femminista, pop art, graffiti. L'arte dopo l'era moderna si è trasformata seguendo anche i cambiamenti economici, globali, politici e socioculturali. La sempre maggior velocità e mole di scambi di idee, risorse economiche, informazioni e cultura intorno al globo avviene anche nel mondo dell'arte. Molte delle barriere e distinzioni all'interno dell'arte sono cadute, contribuendo ad una vivacità e multidisciplinarità tipica dell'arte contemporanea che ne ha fatto spesso la sua ragione d'essere.

L'arte contemporanea non va confusa con i lavori dell'arte moderna, nonostante le tendenze e i movimenti si possano direttamente riferire al modernismo. Molte delle direzioni dell'arte moderna sono coinvolte nell'esplorazione base della pittura, per esempio del colore, del colpo di pennello e della tela di canapa. Il filosofo e critico d'arte Arthur Danto ha asserito[2] che il modernismo (inteso come storia dell'arte stessa) è arrivato alla sua fine con la realizzazione delle *scatole Brillo* di Andy Warhol, le quali hanno funzionato come arte stessa nonostante fossero altamente distinguibili dalle loro controparti della realtà. Queste sculture quindi hanno segnato la fine tra oggetti d'arte e oggetti non artistici.

Si tratta di un fenomeno che ha avuto nello studio e nella ricerca su sé stesso parte importante della sua realtà. Lo studio degli strumenti artistici spesso innovativi e l'uso degli stessi senza altro fine, hanno caratterizzato molta parte di ciò che possiamo definire arte contemporanea.

Quest'ultimo aspetto va sostanzialmente ricondotto all'influenza ancora presente, in parte dell'attuale sistema dell'arte, della filosofia postduchampiana secondo la quale ogni oggetto può diventare arte. Di qui il fiorire di ricerche artistiche basate su una continua sperimentazione ed utilizzo di materiali nuovi e delle installazioni. Questo tipo di ricerca a volte esasperata della novità, in un sistema di mercato controllato, in gran parte, da pochi gruppi finanziari a livello globale è caratterizzata spesso dall'assenza di criteri oggettivi per valutare la qualità artistica delle varie espressioni, viene contestata da alcuni critici ed uomini di cultura. Altri, compresi alcuni nuovi gruppi artistici, ne hanno messo in evidenza gli aspetti di degrado culturale, il conformismo e l'assenza di contenuti e poetiche profondi.

Tra le nuove tendenze artistiche contemporanee più recenti, rappresentate attraverso la fondazione di nuovi gruppi e movimenti artistici, presenti nel panorama artistico contemporaneo italiano, si trova la Transavanguardia. Arte povera,Transavanguardia italiana, Il Meta surrealismo fusione tra Metafisica e surrealismo nata a New York, sono state le linee dell'arte contemporanea italiana capaci di varcare i confini nazionali.[3]

Istituzioni

L'arte contemporanea è promossa dai musei di arte contemporanea, dalle gallerie, da istituzioni culturali e dagli artisti stessi, che si organizzano in collettivi e dirigono a loro volta organizzazioni. Gli artisti si sostengono con la vendita delle loro opere, con la produzione di lavori commissionati, con finanziamenti, premi e residenze d'arte.

Contribuiscono alla produzione dell'arte contemporanea gli artisti, i critici, i curatori, i mercanti, le istituzioni, le mostre, le biennali; questi diversi attori costituiscono il cosiddetto il sistema (detto anche il mondo) dell'arte contemporanea, strettamente connesso al mercato dell'arte.

Storia

Elenco dei movimenti artistici suddivisi per decenni:

Anni cinquanta

- Antipodeans
- Arte balinese
- Arte seriale
- Arte sovietica nonconformista
- Astrazione lirica
- CO.BR.A.
- Color field
- Espressionismo astratto
- Espressionismo figurativo americano
- Espressionismo figurativo di New York
- Generaciòn de la Ruptura
- Gruppo Gutai
- Movimento figurativo della Bay Area
- Movimento Plasticien
- New York School
- Pop art
- Red Shirt School of Photography
- Regionalismo americano

Anni sessanta

- Antiform
- Art & Language
- Arte cinetica
- Arte concettuale
- Arte digitale
- Arte povera
- Arte psichedelica
- Astrazione lirica
- BMPT
- Chicano Art Movement
- Color field
- Espressionismo astratto
- Espressionismo figurativo americano
- Fluxus
- Happening
- Hard edge painting
- Imagisti astratti
- Imagisti di Chicago
- Land art
- Mono-Ha
- Movimento figurativo della Bay Area
- Neo-Dada

Anni settanta

- **Arte ambientale**
- **Arte femminista**
- **Arte povera**
- **ASCII art**
- **Bad Painting**
- **Body art**
- **COUM Transmissions**
- **Fotorealismo**
- **Froissage**
- **Funk art**
- **Haitian art**
- **Installazione (arte)**
- **Iperrealismo**
- **Land art**
- **Libro d'arte**
- **Lowbrow**
- **Light and Space**
- **Minimalismo**
- **Mail art**
- **Olografia**
- **Papunya Tula**
- **Pattern and Decoration**
- **Performance art**
- **Process art**
- **Site-specific**

Anni ottanta

- Architettura postmoderna
- Arte ambientale
- Arte contemporanea indigena australiana
- Arte elettronica
- Arte frattale
- Arte nella Natura
- Arte neoconcettuale
- Arte trasgressiva
- Citazionismo
- Culture jamming
- Demoscene
- Figuration Libre
- Graffitismo
- Institutional Critique
- NAMES Project AIDS Memorial Quilt
- Neoespressionismo
- Neo-pop
- Neue Slowenische Kunst
- Performance art
- pittura colta
- Site-specific
- Sound art
- Tardo modernismo
- Transavanguardia
- Trattismo

Anni novanta

- Art intervention
- Arte contemporanea aborigena australiana
- Arte digitale
- Arte relazionale
- BioArt
- Body art
- Cyberarts
- Gruppo Aniconismo Dialettico
- Information art
- Internet art
- Massimalismo
- Massurrealism
- Neue Leipziger Schule
- New European Painting
- New media art
- Neorealismo magico
- Realismo cinico
- Site-specific
- Software art
- Transvisionismo
- Tactical media
- Taring Padi
- Toyismo
- Verdadismo

Anni duemila

- Altermodern
- Arte ambientale
- Arte di strada
- Arte videoludica
- Arte virtuale
- Context-specific
- Eccessivismo
- Idea art
- Fight-specific
- Metamodernismo
- Movimento Kitsch
- Post-contemporary
- Pseudorealismo
- Realismo cinico
- Realismo classico
- Renewable energy sculpture
- Stucchismo
- Site-specific
- Superflat
- Superstroke
- VJing
- Arte Resilienca
- Land Art Industriale

- Scuola Viennese del Realismo Fantastico
- Situazionismo
- Stampa lenticolare
- Tachisme
- Washington Color School
- New York School
- Nouveau Réalisme
- Op art
- Plop art
- Pop art
- Post-painterly abstraction
- Soft sculpture
- Stampa lenticolare
- Systems art
- Videoarte
- Video installazione
- Zero (arte)
- **Rinascita pittorica Warli**
- **Robotic art**
- **Videoarte**
- **Wild Style (writing)**
- Arte poetica
- Vancouver School
- Video installazione
- Young British Artists

Note

1. **^** Stefano Zecchi, *Capire l'arte. Come riconoscerla, perché amarla*, Oscar Mondadori, 1999.
2. **^** Arthur C. Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia Books, 2008 [traduzione dell'edizione inglese del 1992].
3. **^** *www.electaweb.it*, su *Italics arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*. URL consultato il 28 ottobre 2008 (archiviato dall'url originale il 17 marzo 2009).

Bibliografia

- Acton Mary, *Guardare l'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2008.
- Barilli Renato, *L'alba del contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- Barilli Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984. ISBN 9788858840658
- Barilli Renato, *Prima e dopo il 2000*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Bourriaud Nicolas, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.
- Brandi Cesare, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1976.
- Briganti Giuliano, *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1991. ISBN 9788806127152
- Danto Arthur C., *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia Books, 2008. ISBN 9788874900374
- Danto Arthur C., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano, Marinotti, 2010.ISBN 9788882731182
- Danto Arthur C., *Che cos'è l'arte?*, Monza, Johan & Levi, 2014. ISBN 9788860101228
- ELASTIC Group of Artistic Research, *127kBdiarte, pensare l'arte in rete*, S. Donato, Psiche e Aurora, 2015. ISBN 9788889875421
- De Fusco Renato, *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- De Paz Alfredo, *L'arte contemporanea. Tendenze, poetiche e ideologie dall'Espressionismo tedesco alla Postmodernità*, Napoli, Liguori, 2007.
- Dorfles Gillo, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959.
- Dorfles Gillo, *Il Kitsch*, Mazzotta, Milano 1969.
- Dorfles Gillo, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Einaudi, Torino 1970.
- Dorfles Gillo, *Dal significato alle scelte*, Torino, Einaudi, 1973.
- Dorfles Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli Editore, 1999, ISBN 9788807815669.
- Foster Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.
- Foster Hal - Krauss Rosalind - Bois Yve-Alain - Buchloh Benjamin - Joselit David, *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo,* Zanichelli, Bologna 2013.
- Frazzetto Giuseppe, *Artista sovrano. L'arte contemporanea come festa e mobilitazione*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2017.
- Joselit David, *Dopo l'Arte*, Postmedia Books, Milano 2015.
- Krauss Rosalind, *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

- Krauss Rosalind, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- Krauss Rosalind, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Krauss Rosalind, *Sotto la tazza blu*, Bruno Mondadori, Milano 2012.
- Menna Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975.
- Messina Mariagrazia, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1993.
- Panza Pierluigi, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria*, Guerini, Milano, 2015, ISBN 978-88-8107-388-7
- Perniola Mario, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2004.
- Perniola Mario, *L'arte espansa*, Torino, Einaudi, 2015. ISBN 9788806226510
- Poli Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Saltz Jerry, *Vedere ad alta voce*, Postmedia Books, Milano 2010.
- Schapiro Meyer, *L'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- Vettese Angela, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2012.

Voci correlate

- Arte contemporanea africana
- Arte oggettiva
- Drago (editore)
- Installazione (arte)
- Musei d'arte contemporanea

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **arte contemporanea**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **arte contemporanea (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Contemporary_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- Agalma nº 17 *L'arte senza opere* - Website https://web.archive.org/web/20130812095714/http://agalmaweb.org/sommario.php?rivistaID=17
- *ArtEconomy*, su *arteconomy24.ilsole24ore.com*.

https://www.catalogoartemoderna.it

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_contemporanea&oldid=133728107"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 mag 2023 alle 17:21.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.